Schriften der Gesellschaft



für Theatergeschichte

Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte
Band 31

Die Frühzeit des Weimarischen Hoftheaters unter Goethes Leitung (1791 bis 1798)

Nach den Quellen bearbeitet
von

Bruno Th. Satori-Neumann

Berlin 1922
Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte

Die Frühzeit

des Weimarischen Hoftheaters unter Goethes Leitung (1791 bis 1798)

Nach den Quellen bearbeitet

von

Bruno Th. Satori-Neumann

Berlin 1922
Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte

Meiner Mutter und meiner Frau.

Vorbericht.

Keine der Anstalten für Kunst und Wissenschaft, denen Goethe als Verweser vorgestanden hat, hat seine Arbeitskraft und sein Interesse so stark in Anspruch genommen wie das „Weimarische Hoftheater". Von Mai 1791 bis April 1817 — 26 Jahre lang, genauer gesagt: 25 ganz- und zwei halbjährige Spielzeiten hindurch — hat Goethe dieses Institut geleitet, hat er ein gut Teil seiner so vielseitig wirkenden Kraft darangesetzt, das aus kleinsten Anfängen entstandene Hoftheater zu einer angesehenen Bühne zu erheben.

Noch fehlt die klassische Schrift, die uns ein Denkmal der Goethischen Theaterleitung werden soll. Trotz bedeutsamer Einzeluntersuchungen stecken wir noch in den Anfängen. Eine Fülle urkundlichen Materials harrt in den Archiven auf die Erschließung durch den Theaterhistoriker, und solange nicht diese Schätze gefördert sind, kann an die große umfassende Darstellung nicht gegangen werden.

Auch die vorliegende Schrift soll nichts weiter sein als eine Vorarbeit für das hochgesteckte Ziel. Sie geht von dem Gedanken aus, die Geschichte der Goethischen Theaterleitung nach einzelnen bedeutungsvollen Zeitabschnitten zu behandeln. Sie will neues Material veröffentlichen und gleichzeitig das bekannte systematisch verarbeiten.

Im Gesamtbilde der Goethischen Theaterleitung lassen sich unschwer drei Hauptabschnitte feststellen:

Die **erste Periode** — die „**Frühzeit**" — reicht von der Begründung der Hof-Schauspielergesellschaft im Januar 1791 bis zum Umbau des Weimarischen Komödienhauses im Oktober 1798. Sie stellt sich als eine in jeder Beziehung vorbereitende Zeit dar, sowohl was die äußeren und geschäftlichen, als auch was die künstlerischen Verhältnisse anbetrifft.

Die Wiedereröffnung des umgebauten Theaters mit „Wallensteins Lager" am 12. Oktober 1798 leitet die **zweite Periode** ein. Sie steht im Zeichen Goethes und Schillers und gilt uns als die „**klassische Zeit**" der Weimarischen Hofbühne.

Die **dritte Periode** — die „**Spätzeit**" — beginnt mit der Wiedereröffnung der weimarischen Spielzeit im Herbst 1805 und endigt am 12. April 1817 mit der Vorstellung „Der Hund des Aubri de Mont-Didier". Sie ist die Epoche der konsequenten Entwicklung und Durchführung der Goethischen Theaterideen, insbesondere des sogenannten Weimarischen Darstellungsstiles.

Jeder dieser drei Perioden will der Verfasser einen abgeschlossenen Band seiner Geschichte widmen.

Die Frühzeit des Weimarischen Hoftheaters unter Goethes Leitung (1791 bis 1798).

Arbeitsstätten.

Berlin: Preußische Staatsbibliothek — Universitätsbibliothek — Bibliothek des Germanischen Seminars — Theatergeschichtliche Sammlung des Königlichen Hofschauspielers Louis Schneider [= L. Schn.] — Freiherrlich von Lipperheide'sche Kostümbibliothek [= Lipp.].

Erfurt: Stadtarchiv — Katasteramt I.

Greifswald: Universitätsbibliothek.

Halle: Katasteramt III.

Lauchstedt: Magistratsarchiv — Grundbuchamt.

Merseburg: Generalkommission — Katasterbureau — Regierungsarchiv.

Rudolstadt: Landes-Bibliothek — Hofmarschallamt — Staatliches Bauamt — Katasterbureau.

Weimar: Landes-Bibliothek — Museum am Karlsplatz — Goethe-Nationalmuseum — Goethe- und Schiller-Archiv [= G.-Sch.-Arch.] — Geheimes Haupt- und Staatsarchiv [= G. H.- u. St.-Arch. Weim.].

Literatur.

Es sind hier nur die mehr als einmal — (und zwar in Abkürzung) — genannten Werke angeführt; die nur einmal berücksichtigten Schriften dagegen sind mit vollem Titel unter dem Texte angemerkt.

Abbildung der Churfürstl. Saechs. Armee-Uniformen. Dresden 1789. [Lipp.]

Anemüller, B., Caroline Louise, Fürstin zu Schwarzburg-Rudolst., geb. Prinzessin von Hessen-Homburg. Rudolst. 1869.

Biedermann, G. W. Freiherr von, Goethes Gespräche. 10 Bde. [Erste Auflage.] Leipz. 1889—97.

Blum, Herloßsohn, Marggraf, Allgemeines Theater-Lexikon. Altenburg, Leipz. 1843.

Briefe über Jena. Frankf. u. Leipz. 1793.

Brockmann und Wäser. Ein Schreiben über die Vorstellung des Hamlet von der [zweiten] Wäserischen Gesellschaft [auf dem Magdeburger Rathaus im Frühjahr] 1778. [L. Schn.]

Burkhardt, C. A. H., Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung 1791—1817. Theatergesch. Forsch. 1. Hamburg u. Leipz. 1891.

Carl August. Darstellungen u. Briefe. Hrsg. von E. Marcks. IV. Abt.: Briefwechsel des Herzogs-Großherzogs Carl August mit Goethe, hrsg. von Hans Wahl. 1. Bd. 1775—1806. Berlin 1915.

Christ, J. A., Schauspielerleben im 18. Jahrhundert. Veröffentl. von R. Schirmer. München. Leipz. 1913.

Costenoble, C. L., Tagebücher von seiner Jugend bis zur Uebersiedlung nach Wien (1818). Hrsg. von Alexander von Weilen. Band 1 u. 2. Berlin 1912. Schriften der Ges. f. Th.gesch. Band 19 u. 20.

Diebold, B., Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts. Theatergesch. Forsch. XXV. Leipz. u. Hambg. 1913.

Doebber, A., Lauchstadt und Weimar. Eine theaterbaugeschichtliche Studie. Berlin 1908.

Eberwein und Lobe, Goethes Schauspieler und Musiker. Hrsg. von W. Bode. Berlin 1912.

Gallerie von Teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen nebst Joh. Friedr. Schinks Zusätzen und Berichtigungen [Wien 1783]. Neu herausgegeben von R. M. Werner. Schriften der Ges. f. Th.gesch. Band 13. Berlin 1910.

Genast, E., Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers. Leipz. 1862.

Geschichte und bildliche Darstellung der Kurfürstl. Saechs. Regimenter. Wien 1797. [Lipp.]

Goethes Werke. Große Weimarische Ausgabe der Großherzogin Sophie. Abtheilung I bis IV. [= G. W.]

Goethes Briefwechsel mit seiner Frau. Hrsg. von H. G. Gräf. [= Christianens Brief Nr. . . .]

Gotthardi, W. G., Weimarische Theaterbilder aus Goethes Zeit. Jena u. Leipz. 1865.

Hesse, L. F., Rudolstadt u. Schwarzburg nebst ihren Umgebungen, histor. u. topographisch dargestellt. Rud. 1816.

Hill, W., Die deutschen Theaterzeitschriften des achtzehnten Jahrhunderts. Forsch. zur neuen Literaturgesch. Bd. 49. Weimar 1915.

Jonas, F., Schillers Briefe. Leipz., Berlin, Stuttg., Wien 1892—96.

Keller, E., Jenaer Studentenleben zur Zeit des Renommisten von Zachariae. Hambg. 1908. Jahrb. d. Hamb. Wissensch. Anstalten, Beiheft 5 zu 25 (1908).

[**Klebe,** F. A.,] Historisch-statistische Nachrichten von der berühmten Residenzstadt Weimar. Elberfeld 1800.

Krieg, J. F., Bad Lauchstädt sonst und jetzt. Mit 4 Ansichten. Merseburg 1848.
[**Kühl**, A.,] Zeichnung der Universi. Jena . . . . Leipz. 1798.
Leonardt, F. G., Erdbeschreibung der Churfürstlich und Herzoglich Sächsischen Lande. Zweite Auflage. 2 Bde. Leipz. 1790, und dritte Auflage 1802—06
[**Ludecus**, J. A.,] Aus Goethes Leben, Wahrheit und keine Dichtung. Von einem Zeitgenossen. Leipz. 1849.
[**Müller**, August,] Geschichtliche Uebersicht der Schicksale u. Veränderungen des Großherzogl. Sächs. Militärs . . . . Weimar 1825. [Lipp.]
Pasqué, E., Goethes Theaterleitung in Weimar. 2 Bde. Leipz. 1863.
Pragmatische Geschichte der Sachsischen Truppen, ein Taschenbuch für Soldaten. Leipz. 1792. [Lipp.]
Schiller, Charlotte von, und ihre Freunde. 1 Bd. Stuttg. 1860.
Schmidt, Friedrich Ludwig, Denkwürdigkeiten des Schauspielers, Schauspieldichters und Schauspieldirektors Fr. L. Sch. (1772—1841). Nach hinterlassenen Entwürfen zusammengestellt und herausg. von H. Uhde. Hambg. 1875. 2 Bde.
Schmidt, Heinrich, Erinnerungen eines Weimarischen Veteranen aus dem geselligen, literarischen und Theaterleben. Leipz. 1856.
[**Schorcht**, Salomo,] Lauchstädt, ein kleines Gemählde an Hrn. D. H in Z., Ein Pendant zum dritten Bande der neuen Reisebemerkungen in und über Deutschland. 1787.
Schreiben aus Halberstadt an einen Freund in Bremen, die [zweite] Wäserische Schauspieler-Gesellsch. betreffend, 1778 [datiert, Halberstadt, 30. Sept. 1778. — Entgegnung auf Brockmann und Wäser]. — [L. Schn.]
Schwartz, Christian Wilh., Lebens- u. Charakter-Züge Sr. Exz. Herrn Carl Gerd von Ketelhodt . . . . . Leipz. 1801.
Tornius, V., Goethe als Dramaturg. Leipz. 1909.
Ueber Reise-Nachbetereien und Naturauftritte. Bemerkungen auf einer Reise nach Erfurt, Gotha, Weimar, Jena, Naumburg, Weissenfels, Lauchstädt, Halle, Leipzig. — Halle 1786.
Voelcker, B., Die Hamlet-Darstellungen Daniel Chodowieckis und ihr Quellenwert für die deutsche Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Theatergesch. Forsch. Leipz. u. Hambg. 1916.
Wahle, J., Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung. Schriften der Goethe-Ges. VI. Weimar 1892.
Walter, F., Archiv u. Bibliothek des Mannheimer Nationaltheaters. 2 Bde. Leipz. 1899.
Weber, E. W., Zur Geschichte des Weimarischen Theaters. Weimar 1865.

Zeitschriften, Almanache, Kalender usw

Annalen des Theaters. Berlin 1788 bis 1797. — [Ann. d. Th.]
Dramaturgische Blätter. Hannover. 1788—89 von A. Freiherrn von Knigge.
Dramaturgische Blätter. Frankfurt a. M. 1788—89 von A. W. Schreiber.
Ephemeriden der Litteratur und des Theaters. Berlin 1785—87.
Genius der Zeit. Ein Journal von A. Hennings. Altona. — (Darin: XX, 5. Mai 1800, S. 5—28; XX, 7. Julius 1800. S. 363—396; XXI, 9. Sept. 1800, S. 523—560: „Bemerkungen über Weimar.")
Gothaer Theater-Kalender = Taschenbuch für die Schaubühne 1775—94 u. 1796—1800 von H. A. O. Reichard. Gotha. — [G. Th.-K.]
Journal des Luxus und der Moden von Bertuch und Kraus. Weimar. — [Modenjournal.]
Journal für Theater u. andere schöne Künste. Hamburg 1797—98 von H. G. Schmieder.
Königsberger Theaterjournal 1782. Hrsg. v. Mohr und Stein. — [L. Schn.]
Litteratur- u. Theaterzeitung. Berlin 1778—84 von C. A. v. Bertram.
Mannheimer Theater-Kalender 1795 u. 1796 von H. G. Schmieder. — [Mannh. Th.-K.]
Musikalische Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft für das Jahr 1791. Speier. — (S. 115, 125, 133, 139 = „Nachricht von der Fürstl. Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofkapelle u. den daselbst gewöhnlichen Musiken.")
Rheinische Musen. (**Zeitung für Theater und andere schöne Künste.**) Mannheim 1794—97 von H. G. Schmieder.
Schauspieler - Schauspielerinnen - Almanach aufs Jahr 1782 . . . . Thaliensfreystadt am Main 1782. — [L. Schn.]
Theaterjournal für Deutschland. Gotha 1771—84 von H. A. O. Reichard.

Einführung.

Die vorliegende Schrift ist wohl die erste umfangreichere Monographie, die sich systematisch mit einer Theaterdirektion auseinanderzusetzen bemüht. Sie versucht, die bisher übliche, rein literarisch-ästhetische Behandlungsweise theatergeschichtlicher Probleme aufzugeben und das Theater als das zu betrachten, als was es sich tatsächlich erweist — nämlich als einen vielgestaltigen, vielgliedrigen und komplizierten Organismus, der mit dem staatlichen, sozialen und kulturellen Leben der Nation fest verwachsen ist.

An Material wurde wohl alles benutzt, was an bedeutsamen Schriften und Abhandlungen über den zur Behandlung stehenden Ausschnitt aus der deutschen Literatur- und Theatergeschichte erreichbar war. Die allgemeine und politische Geschichte der Zeit, die ortsgeschichtlichen Verhältnisse, die Darstellungen über die materielle und geistige Kultur und über das Privatleben waren dabei natürlich ebenfalls zu berücksichtigen.

Daneben galt es, umfangreiche archivalische Studien zu treiben, um die in den verschiedensten Sammlungen liegenden handschriftlichen Urkunden nutzbar zu machen.

Das grundlegende Buch für die Betrachtung der Goethischen Direktion ist noch immer Burkhardts „Repertoire". Die Einleitung dieses Werkes ist leider ganz unwissenschaftlich. Aber auch die Register sind — abgesehen von der unübersichtlichen und unpraktischen Gruppierung — nicht immer zuverlässig; die auf der Weimarischen Landes-Bibliothek gesammelten Komödienzettel waren deshalb zur Berichtigung und Ergänzung heranzuziehen. An Schriften, die unmittelbar archivalische Quellen verwerten, kommen daneben nur noch Pasqué und Wahle in Betracht. Beide Arbeiten wurden von mir in weitgehendster Weise verwendet. Wie so vielen meiner Vorgänger ist es auch mir nicht gelungen, das urkundliche Material wieder aufzufinden, das Pasqué 1863 vorlag, während ich Wahles Angaben nachprüfen und bestätigen konnte.

Von den Memoirenwerken und ähnlichen Arbeiten der Genast, Gotthardi, Weber, Heinrich Schmidt u. a. und von den von Biedermann gesammelten „Gesprächen Goethes" wurde natürlich nur mit größter Vorsicht Gebrauch gemacht.

An dramaturgisch-historischen Abhandlungen lag leider nur die tüchtige Schrift von Valerius Tornius vor, die ich nach sorgfältiger Kontrolle mitbenutzen konnte.

Doebbers — von Max Herrmann angeregte und beeinflußte — grundlegende theaterbaugeschichtliche Forschungen konnte ich in manchen nicht unwichtigen Punkten vertiefen und erweitern.

„Von Goethe selbst besitzen wir über das Weimarer Theater und über seine Leitung desselben leider keine zusammenhängende Darstellung," sagt Wahle. „Was für ein Werk wäre entstanden, wenn er, wie einst Lessing, es unternommen hätte, jeden Schritt des Dichters wie des Schauspielers auf ihrem Bühnengang mit kritischem Blick zu begleiten! Fragmente einer solchen ‚Weimarischen Dramaturgie' hat er an verschiedenen Orten niedergelegt, und der zukünftige Geschichtsschreiber dieses Theaters wird keine wichtigere Aufgabe haben, als diesen Spuren nachzugehen, diese zerstreuten Steine zu einem einheitlichen Bau zusammenzufügen. Ein solcher Baustein ist z. B. die breit dargelegte Theaterepoche in Wilhelm Meisters Entwicklungsgang."

In der Tat, in keiner einzigen Dichtung Goethes nimmt das Bühnenwesen einen so weiten Raum ein wie in „Wilhelm Meisters theatralischer Sendung" und in „Wilhelm Meisters Lehrjahren". Die beiden Romane bilden den poetischen Niederschlag von Goethes theatralischen Eindrücken und Erfahrungen; sie gehen zurück bis auf die Frankfurter und Leipziger Zeiten und reichen hinauf bis zum Jahre 1795. Ziehen wir von den „Lehrjahren" alles das ab, was bereits die vor 1790 abgeschlossene „Theatralische Sendung" an bühnengeschichtlichem Stoff enthält, so gewinnen wir für den Anfang der neunziger Jahre ein schier unschätzbares Dokument von Goethes dramaturgischen Erfahrungen, Bekenntnissen, Theorien und Idealen.

An diesem poetisch gestalteten Material gemessen, ist der rein theatralische Gehalt der in den neunziger Jahren entstandenen dramaturgischen Werke Goethes nicht allzu hoch zu veranschlagen. Lediglich die beiden Lustspiele, „Der Groß-Cophta" (1791) und „Der Bürgergeneral" (1793), die unvollendete Oper „Der Zauberflöte Zweiter Teil" (1794—1800) und einzelne Abschnitte des „Faust": „Zueignung" (1797), „Vorspiel", „Prolog", „Walpurgisnacht" (1797/98) lassen bei sorgfältiger Untersuchung einen bühnengeschichtlich-theatralischen Kern erkennen, dessen Bloßlegung und Verwertung für unsere Arbeit von Interesse und Nutzen war.

Daneben konnten auch noch Goethes „Theaterreden", seine dramaturgischen und theatergeschichtlichen Aufsätze und dann vor allem seine Tagebücher und Briefe manchen wichtigen Baustein für das Gebäude unserer Weimarischen Bühnengeschichte abgeben.

Selbst die auf Tagebuchaufzeichnungen beruhenden „Tag- und Jahreshefte“, die „Campagne in Frankreich 1792“ und „Die Reise in die Schweiz 1797“ durften bei kritischer Benutzung für unsere Zwecke mit herangezogen werden.

Unter den Archivalien beanspruchen die im Goethe- und Schiller-Archiv lagernden und zuerst von Wahle gewürdigten und benutzten, aber noch lange nicht ausgeschöpften Theaterakten das Hauptinteresse. Besonders die über die Sommergastspiele der Hof-Schauspielergesellschaft geführten Regie- und Kassenberichte eröffnen die tiefsten Einblicke in die Werktagsarbeit der Goethebühnen.[1]) Lägen nur ähnliche Urkunden auch für die weimarischen Winterspielzeiten vor, so besäßen wir ein geradezu ideales Material für die gesamte Geschichte der Goethischen Direktion. Es bleibt die Frage offen, ob diese Lücke dadurch zu erklären ist, daß überhaupt in Weimar derartige Aktenstücke nicht regelmäßig angelegt worden sind, oder dadurch, daß von dem Vorhandenen später manches verlorengegangen ist. Jedenfalls können wir uns jetzt nur notdürftig an der Hand der Theaterzettel, der in einigen Zeitschriften abgedruckten Spielpläne und Kritiken, der Briefe, Tagebücher, Memoiren und aufgezeichneten Gespräche über die Winterspielzeiten unterrichten. Um den Leser vor allem auch in die Art der Inszenierung und Spielweise des Goethetheaters einzuweihen, empfahl es sich, diese — oft noch recht dünn fließenden — Quellen ausführlich wiederzugeben, ja wortgetreu auszuschreiben.

Der Ausarbeitung der Schrift stellten sich nicht leicht zu überwindende Schwierigkeiten in den Weg.

Um zunächst eine allgemein orientierende Uebersicht über das deutsche Theater der neunziger Jahre zu gewinnen, mußten die verschiedenartigsten Almanache, Theaterzeitschriften und -Kalender nach dramaturgischen, schauspiel- und regiekünstlerischen, nach bühnen- und verwaltungstechnischen Abhandlungen durchgesehen werden. Gleichzeitig waren die in diesen Schriften erwähnten Hof- und Nationalbühnen, die privilegierten und subventionierten Gesellschaften, die Aktientheater, die reisenden Truppen und selbst die Schmieren nach Personal und Repertoire, nach Leistungen und Organisation einer eingehenden Untersuchung zu unterziehen.

Sehr umständlich — und nur zu oft wenig ergebnisreich — gestalteten sich die Vorarbeiten, die Klarheit über den Lebensgang und das künstlerische Schaffen der weimarischen Schauspieler verbreiten sollten. Auch hier war es Pflicht, zu den Quellen hinabzusteigen, da die bekannten Theaterlexika sich als unzuverläßig erwiesen. In den Kalendern und Zeitschriften mußten die einzelnen Darsteller nach ihren Engagements, ihrer Spielweise und ihren

---

[1]) Unseres Wissens besitzt nur noch Mannheim in den Dalbergschen Akten ähnliche umfangreiche theatergeschichtliche Urkunden.

Leistungen verfolgt werden. Bei der Sorglosigkeit und Ungenauigkeit der Angaben und beim Fehlen von Registern eine mühsame und zeitraubende Arbeit! Dabei war es nicht leicht, Verwechselungen zu vermeiden, da die Bühnenkünstler sich nur des Familiennamens zu bedienen pflegten und die Schauspielerinnen nach ihrer Vermählung oder Wiedervermählung unbedenklich den Namen des Gatten auch als „Künstlernamen" führten. Auskünfte kirchlicher Behörden über Eintragungen in die Tauf-, Heirats- und Begräbnisregister konnte ich zur Identifizierung verschiedener Persönlichkeiten erfolgreich mitverwerten.

Zur Charakteristik der künstlerischen Leistungen und der Eigenart der Darsteller mußten aus den Zeitschriften die meist recht knapp gehaltenen Kritiken und die kleinen und kleinsten Bemerkungen und Notizen mühsam zusammengetragen werden. Jede dieser Aeußerungen war dann sorgsam abzuwägen und als abgeschliffenes Steinchen in die leider oft noch immer recht farblos bleibenden Mosaikbildchen der Bühnenkünstler einzupassen. Bei dieser Arbeit erwiesen sich zwei große in der Louis Schneiderschen Sammlung (Nr. 1165 und Nr. 1166) stehende Bände mit handschriftlich zusammengetragenen Schauspielerbiographien und Kritiken als erfreuliche — freilich nicht immer ganz zuverlässige — Materialsammlungen; in dem fleißigen, unbekannt gebliebenen Kompilator vermute ich einen in den achtziger und neunziger Jahren in Kleve lebenden alten, verbitterten, boshaften und klatschsüchtigen Komödianten.

Das Thema meiner Schrift habe ich in **vier Hauptteilen** behandelt:

Der **erste** gibt nach Klarlegung der politischen und der kultur- und theaterhistorischen Verhältnisse eine Darstellung der **Vor- und Gründungsgeschichte der Weimarischen Hof-Schauspielergesellschaft.**

Der **zweite** entwickelt die **Geschichte der Hof-Schauspielergesellschaft vom Mai 1791 bis Herbst 1798.** Dabei habe ich mich bemüht, nebenher die Entwicklung der gesamten deutschen Schaubühne zu zeichnen und (— um mit Goethes Worten zu sprechen —) „zugleich die großen Bewegungen und Veränderungen des Welttheaters aus einem kleinen Spiegel zurückzuwerfen".

Der **dritte** eröffnet einen Einblick in **die baulichen und die bühnentechnischen** Verhältnisse der Schauspielhäuser in Weimar und in den **Gastspielorten.**

Der **vierte** stellt methodisch und systematisch die **Grundsätze der Weimarischen Theaterleitung während der ersten** Periode zusammen.

Es bleibt mir nur noch übrig, an dieser Stelle allen Behörden, Künstlern und Gelehrten herzlichst zu danken, die

meine Arbeit durch gute Ratschläge und durch Ueberlassen von Material gefördert haben.

Vergessen darf ich freilich auch nicht, darauf hinzuweisen, daß die Abhandlung durch die Erkenntnisse und Erfahrungen meiner eigenen mehrjährigen Bühnenpraxis außerordentlich gestützt, wenn nicht gar überhaupt erst ermöglicht wurde. „Man spricht viel vom Theater," sagt Goethe in „Wilhelm Meisters Lehrjahren", „aber wer nicht selbst darauf war, kann sich keine Vorstellung davon machen."

Beziehungen zum modernen Theater festzustellen oder gar ausdrücklich hervorzuheben, habe ich, dem historisch-philologischen Charakter der Schrift entsprechend, absichtlich vermieden. Das Theater ist ein sehr konservativer Faktor, und der Kenner der heutigen Bühnenverhältnisse wird die Parallelen unschwer selbst ziehen können.

Wertvolle Anregungen zu wissenschaftlicher und methodischer Behandlung boten besonders die aus dem Berliner theatergeschichtlichen Seminar von **Professor Dr. Max Herrmann** hervorgegangenen Studien und Monographien zur Bühnengeschichte des 18. Jahrhunderts. Auch diese in Berlin begonnene, in Greifswald und Berlin zu Ende geführte Schrift wird des Meisters Einfluß nicht verleugnen können. Sie mögen hingenommen werden, nicht nur als ein bescheidener Beitrag zur Goetheforschung, sondern auch als ein der Methodik unserer jungen theaterphilologischen Wissenschaft dienender Versuch.

*　*　*

Der Krieg und manche Verpflichtungen haben den Abschluß des Buches lange hinausgezögert. Während der langen Jahre der Vorarbeiten und der Ausführung stand mir meine liebe Frau mit tätiger Hilfe treu zur Seite. Ihr Rat und ihr Urteil ist mir besonders bei allen musikalischen Fragen zugute gekommen.

Die Schrift hat der hohen philosophischen Fakultät der Universität Greifswald zwecks Erlangung der Doktorwürde vorgelegen. Der erste Hauptteil ist bereits früher als Dissertation erschienen.

Der Güte und dem Interesse meines hochverehrten Lehrers, **Professors Max Herrmann**, ist es zuzuschreiben, wenn jetzt das ganze Werk der Ehre teilhaftig wird, als Band 31 (Jahrgang 1922) der „Schriften" der von ihm geleiteten „Gesellschaft für Theatergeschichte" zu erscheinen.

Bei den gewaltig gestiegenen Kosten für Papier, Satz und Druck war es leider nicht möglich, die

Schrift in dem beabsichtigten Umfange herauszubringen. Schweren Herzens habe ich mich zu tiefgreifenden Kürzungen und Vereinfachungen entschließen müssen. So ist aus dem ersten und aus dem dritten Hauptteil etwa ein Viertel, aus dem vierten etwa ein Drittel herausgestrichen worden; am schwersten hat aber unter dem Rotstift der zweite Hauptteil leiden müssen, dessen erster Abschnitt (Seite 39 bis 90) die Hälfte und dessen zweiter Abschnitt (Seite 91 bis 142) gar drei Viertel des ursprünglichen Textes einbüßte.

Tiefen Dank schulde ich der „Gesellschaft für Theatergeschichte" für die Opfer, die sie der Drucklegung meines Werkes gebracht hat.

Herzlichen Dank sage ich zum Schluß Herrn Verlagsdirektor Georg Elsner für das Wohlwollen bei der Herausgabe dieses Buches, Herrn Dr. Hans Knudsen für seine Mühe beim Mitlesen der Korrektur und Herrn Oberfaktor Otto Haß für die Umsicht und Sorgfalt bei der Ueberwachung des Drucks.

Inhaltsverzeichnis.

Erster Hauptteil:

Die Vor- und Gründungsgeschichte der Weimarischen Hof-Schauspielergesellschaft.

Jede Kunstübung wurzelt in den politischen, wirtschaftlichen und sozialen Bedingungen der Zeit und der Nation. Mit diesen Postulaten tritt der Kunstschriftsteller an seine Aufgabe heran. Anders liegen auch nicht die Voraussetzungen für die Kunst der Szene, zumal sich die Theater nicht lediglich als Kunstinstitute, sondern gleichzeitig auch als soziale Einrichtungen und als Geschäftsunternehmungen, die in der örtlichen Kultursphäre verankert liegen, allenthalben und jederzeit erwiesen haben und heute noch erweisen. Als artistische Anstalt dient die Schaubühne zwei Künsten: der dramatischen Dichtkunst und der Darstellungskunst; als soziale Einrichtung und als geschäftliches Unternehmen ist sie von der Gunst, Teilnahme und Schaulust des Publikums abhängig.

Wer es unternimmt, die Chronik einer Bühne oder selbst nur die Geschichte einer bestimmten Theaterdirektion zu schreiben, wird seine erste und vornehmste Aufgabe in der Aufhellung der politischen, wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse des Staates, in der Beleuchtung des ganzen zeitgenössischen Theaterwesens und der Kennzeichnung der besonderen Eigentümlichkeiten des betreffenden Ortes zu suchen haben.

Wie lagen nun um das Jahr 1790 die Verhältnisse in Deutschland? — so werden wir uns nach diesen Darlegungen fragen. Welche Stellung und Bedeutung hatte damals die deutsche Schaubühne? Wie lebte und dachte man in Weimar, als Herzog Carl August den Gedanken faßte, seiner Residenzstadt ein Hoftheater zu bescheren, und Goethe an die Spitze der Anstalt stellte?

Die politische un[d] wirtschaftliche Lage Deutsch[lands] um 179[0]

Das Heilige Römische Reich Deutscher Nation war ein armer, altväterlicher Ackerbaustaat mit ungefähr 20 Millionen Einwohnern in dreihundert fast selbständigen größeren und kleineren Territorien. In seinem Gefüge zeigten sich bereits deutlich die Spuren der Auflösung: ein Herrscher aus halbverwelschtem Stamme trug die alte deutsche Kaiserkrone. Der traditionelle Gegensatz zwischen den beiden Großmächten Preußen und Oesterreich schien sich ständig in einem neuen Bruderkriege entladen zu wollen. Die meisten der kleineren weltlichen und geistlichen Fürstentümer waren zu staatlichem Eigenleben unfähig; die stolzen Stadtrepubliken hatten größtenteils ihre Bedeutung verloren, und Reichstag und Reichskammergericht waren zum Gespött der ganzen Welt geworden. Zu politischer und wirtschaftlicher Ohnmacht verdammt, durch das Fortschreiten der französischen Revolution, das Wanken der Throne

und die Erschütterung der staatlichen Ordnung bedroht, taumelte der müde Körper des ehrwürdigen tausendjährigen Reiches dem Grabe zu.

Nur ein Drittel der Bevölkerung wohnte in Städten, zwei Drittel lebten noch, in alter Weise an die Scholle gebunden, auf dem Lande. Großstädte gab es nicht; das Prinzip der Arbeitsteilung war unbekannt, und die Industrie blieb handwerklich zugeschnitten. Durch Zollgrenzen ringsum abgeschlossen, durch die Zunftordnung der Handwerker und die Erbuntertänigkeit der Bauern eingeschnürt, konnten sich Verkehr und wirtschaftliches Leben nur innerhalb der einzelnen Territorien entwickeln.

Die sozialen Verhältnisse

Bei diesen kläglichen staatlichen und wirtschaftlichen Zuständen war es kein Wunder, daß der Name „Deutschland" zu einem rein geographischen Begriff herabsank, daß die „Untertanen" allen Wandlungen der Politik mit Gleichmut oder Verachtung gegenüberstanden, daß die Gebildeten sich vom öffentlichen Leben abwandten und sich als „Kosmopoliten" in eine erträumte, höhere, unstaatliche Welt freier und schöner Menschlichkeit zurückzogen.

Das Geistesleben

Die tiefe Verinnerlichung des geistigen Lebens, das inbrünstige Versenken in das Ideal, der vertrauliche und fruchtbare Gedankenaustausch der Geister bewirkten aber einen ungeahnten Aufschwung aller künstlerischen und wissenschaftlichen Bestrebungen. An Stelle des erstorbenen Staatsempfindens trat die Pflege edler, schöngeistiger „Geselligkeit". Sie wuchs zu einem machtvollen Mittel des nationalen Geisteslebens empor.

Es entsprach der materiellen Dürftigkeit der Zeit, daß sich das Interesse der Gesellschaft der Pflege der „billigsten" Künste, der Musik und der Poesie zuwandte. Und hier war es wieder die dramatische Kunst, die sich der regsten Teilnahme aller Schichten des Publikums erfreute. Das Theater — dieser mächtig tönende Resonanzboden menschlicher Leidenschaften und Poesie — war im sozialen Leben der Nation geradezu zu einer Notwendigkeit geworden.

Die deutschen Theater um 1790

D i e d e u t s c h e S c h a u b ü h n e stand im Begriffe, sich zu konsolidieren: nach dem Vorbilde des „Theaters nächst der Burg", das Kaiser Joseph II. am 17. Februar 1776 zum „Hof- und Nationaltheater" erhoben hatte, waren im Laufe der Jahre in verschiedenen Staaten des Reiches „N a t i o n a l b ü h n e n" entstanden. Eine Anzahl weltlicher und geistlicher Fürstenhöfe und einige größere Städte verfügten bereits über eigene Schauspielergesellschaften, während bekanntere Badeorte und mittlere und kleinere Städte regelmäßig von reisenden Komödianten besucht wurden. Selbst über die Grenzen Deutschlands hinaus, bis nach Odensee auf Fünen und nach Amsterdam, bis Mitau, Riga und Petersburg, bis nach Warschau, Krakau, Lemberg und Budapest, bis nach Siebenbürgen und Triest rollte der deutsche Thespiskarren.

Wohl an 30 deutsche Gesellschaften mit 600 „Akteurs" und „Aktrizen" mögen um das Jahr 1790 (neben einigen höfischen französi-

schen und italienischen Truppen) in Deutschland und in den deutschsprechenden Nachbarländern gespielt haben.[1]) Sicher noch einmal so hoch darf man die Zahl der Bühnenmitglieder schätzen, die ihr Wesen an völlig unbekannt gebliebenen, elenden Schmieren trieben.[1])

Die führenden Bühnen waren die Gesellschaft Friedrich Ludwig Schröders in Hamburg, das Wiener Burgtheater und die Nationaltheater in Mannheim und Berlin. An zweiter Stelle standen die Churfürstliche Nationalbühne in Mainz-Frankfurt, die „Churfürstlich Sächsische privilegirte Gesellschaft Franz Secondas des älteren" in Dresden-Leipzig-Prag, die Münchener Nationalschaubühne unter Graf Joseph Anton von Seeau und Theobald Marchand, die Gesellschaft Gustav Friedrich Wilhelm Großmanns mit dem Hauptsitz in Hannover, das Theater der Mad. Maria Barbara Wäser in Breslau, die Gesellschaft der Geschwister Schuch in Ost- und Westpreußen, das Churfürstliche Hoftheater in Bonn und die Truppe Carl Conrad Casimir Döbbelins des jüngeren in Pommern und Brandenburg.

Weimar als Theaterstadt um 1790

Weimar[2]) war um 1790 — nach Jahren bühnenkünstlerischen Glanzes zur Zeit der Döbbelinschen, der Kochschen und der Seylerschen Entreprise, ja, selbst nach der kurzen Episode des Liebhabertheaters — zu einem theaterpolitisch ziemlich unbedeutenden Orte herabgesunken. Seit dem Winter 1783/84 spielte hier mit Unterstützung des Hofes die „Deutsche Schauspielergesellschaft des Directors Joseph Bellomo", die als reisende Truppe begründet worden war und zuletzt im Linkeschen Bade vor Dresden-Neustadt gespielt hatte.

Die Stadt Weimar

Wie die Reisebeschreibungen übereinstimmend hervorhoben, lag die Herzoglich Sächsische Residenz Weimar[3]) „in reitzvoller Gegend", in-

---

1) Berechnet oder vielmehr geschätzt nach „Litt. u. Theater-Ztg." (10. V. 1783) S. 297, nach „Beiträge zum Th., zur Musik u. der unterhaltenden Lektüre" 1785 S. 89 u. nach den Verzeichnissen der Gothaer Theater-Kalender 1788 bis 92.

2) Vgl. Pasqué 1 S. 8—38.

3) Aus der umfangreichen Bücher- u. Zeitschriftenliteratur über Weimar (Fürstenhaus, Staat, Militär, Land und Stadt) wurden namentlich zur Benutzung herangezogen:

„Weim. wöch. Anzeig.", 1755—1800. Weim., 46 Bde.. — „Weim. u. Eisenach. Hof- u. Addreß-Cal.". Weim.. — Aug. Müller. — Carl August Abt. 4. — Leonhardi 2. Aufl. II. S. 763, u. 3. Aufl. IV. S. 512. — Klebe. — Genast 1. — „Genius der Zeit" 1800: „Bemerk. über Weim.". — „Ephem. d. Litt. u. d. Th." IV. 36 9. Sept. 1786 S. 152: „Lustreise durch Thür.". — Goethe-Jahrb. 31 (1910) S. 59: „Aus d. Tagebuch d. Burggraf. Wilh. zu Dohna-Schlobitten, Juni 1798." — Heinr. Schmidts Erinnerungen S. 7/8. — Ueber Reise-Nachbetereien S. 15. — Wachsmuth, W., Weim. Musenhof i. d. Jahren 1772 bis 1807, Berl. 1844. — „Grenzboten" 1 (1871) S. 645, 701; 3 (1872) S. 16, 53: Burkhardt, „Aus Weimars Kulturgesch. 1750—1800; 1800—1832." — W. Bodes zahlreiche volkstüml. Weimar- u. Goethe-Schriften.

Karten und Pläne der Stadt Weim. sind aus der Zeit vor 1800 nicht vorhanden; für die nähere Umgegend vgl. aber in der Karten-Sammlung der Berliner Staats-Bibliothek. die Karte Th. I. 87.

mitten „kleiner, von Alleen durchschnittener Wäldchen", eingefaßt von Parkanlagen, „angenehmen Promenaden" und „herrlichen Spaziergängen".

Die Stadt bestand „aus der eigentlichen Stadt und zwey Vorstädten, als der Vorstadt vor dem Frauenthore und der Jacobsvorstadt", und zählte um 1790 etwa 6500 Einwohner. Sie war also „nicht allzugroß", aber „artig gebaut und außerordentlich reinlich" und hatte „eine nachahmungswürdige Polizey". Die Straßen waren eng und winklig, aber „gut gepflastert und konnten Nachts mit 500 Laternen erleuchtet werden"; die Plätze sahen nicht besser aus als die Marktplätze kleiner Landstädte. Es gab in der Stadt „nur wenige hervorstechende Gebäude", die den Zwecken des Hofes, der Landeskollegien und der herzoglichen Sammlungen dienten; die Bürgerhäuser dagegen waren sehr schlecht gebaut und meist nur zwei Stockwerke hoch.

Bürgerschaft

Die Bürger Weimars waren arm und übten wie in anderen kleinen Städtchen die gewöhnlichen Handwerke und Gewerbe aus. Teilweise betrieben sie auch noch Ackerbau und Viehzucht, und „Rinder-, Schaf- und Schweineherden sah man ungehindert durch die Straßen lustwandeln".

Garnison

Die Garnison bestand aus den beiden Kompagnien von Rothmaler und von Bindoff des herzoglichen Jägerbataillons unter Major von Germars Kommando und aus einem kleinen Husaren-Detachement von 30 Mann unter dem Lieutenant von Luck[3a]).

Die kulturellen Verhältnisse

Die bürgerlichen Kreise Weimars waren „gebildet aber kleinstädtisch". Schöngeistiges Leben und höhere Kultur herrschten nur am Hofe und unter den verhältnismäßig zahlreichen Beamten, Künstlern, Gelehrten und Offizieren.[4])

Die Verhältnisse des kleinen sächsischen Staates waren — wie Goethe sich am 14. Mai 1791 in einem Briefe gegen Schuckmann[5]) äußerte — leicht zu übersehen, besonders für denjenigen, der aus einem größeren kam; natürlich brauchte man dazu einige Zeit. Vieles lag ziemlich im klaren, und jemand, der mit Konsequenz auf Ordnung und Klarheit drang, konnte in Weimar bald zu Hause sein. Die Kosten des Lebensunterhaltes entsprachen ungefähr denjenigen anderer mittlerer deutscher Städte; die „Quartiere" waren das Teuerste, die Lebensmittel dagegen verhältnismäßig billig. Weder Hof noch Stadt waren exigeant, jeder lebte nach seiner Weise, und keiner war zu einem Aufwande von Kleidern, Equipage und Gastierungen genötigt, wenn er sie nicht machen konnte oder mochte. Deswegen zogen auch alljährlich Fremde nach Weimar, die ganz wohl ihre Rechnung fanden.

3a) Vgl. Aug. Müller S. 3 u. 4; vgl. auch die Abbild. (Theodor Goetz del.) Nro. 4: „Husaren von 1775 bis 1806" u. Nro. 7: „Jäger-Bataillon von 1796 bis 1795 (Offizier u. zwei Jäger)", ferner Nro. 8: „Jäger-Bat. v. 1796 bis 1805 u. Rhein-Campagne 1796 (drei Jäger)".

4) Vgl. in: Goethes Werke I. Reihe Bd. 42 2. Abth. S. 15: „Rede bei Eröffnung der Freitagsgesellschaft (am 9. IX. 1791)."

5) G. W. IV 9 Nr. 2866 S. 257/8.

Das Theatergebäude — „das Redouten und Comödien Hauß" — stand außerhalb der Stadt, hinter dem Wittumpalais auf einem freundlichen und geräumigen Platze, an der „Esplanade" (der heutigen Schillerstraße), „die den Weg dahin zugleich zu einem angenehmen Spaziergang machte". Der Bau- und Fuhrunternehmer, Gastwirt, Postmeister und Hofjäger Anton Georg Hauptmann, „der in Weimar manches schöne Haus aufführen ließ", hatte es 1779 durch den „Fürstlichen Bau Kontroleur" Johann Friedrich Rudolf Steiner errichten lassen. Am 7. Jan. 1780 war es durch eine glänzende Freiredoute in Benutzung genommen worden.[6]) Theatergebäude

Neben Wohn- und Wirtschaftszimmern enthielt der Bau im ersten Stockwerk des Hauptflügels einen mit einer Galerie versehenen größeren Saal, an den eine im Hinterflügel untergebrachte Bühne mit Ankleidestuben und allerlei Nebengelaß stieß. Der Saal sollte in erster Linie als Festraum für Redouten, Bälle usw., dann aber auch als Zuschauerraum für Schauspielaufführungen dienen. Es war deshalb Vorsorge getroffen, daß man an den Komödientagen Bankreihen parallel zur Bühnenöffnung aufschlagen konnte. Die bevorzugten Plätze lagen im vorderen, sog. „ersten Parterre"; die hinteren Bänke bildeten das „zweite Parterre"; die billigsten Plätze lagen auf der Galerie. Eine Hofloge war nicht vorhanden; die „Durchl. Herrschaft" mußte sich mit Plätzen im „ersten Parterre" begnügen.

Von jeher hatte man in dem Residenzstädtchen viel Lust und Liebe für die Bühnenkunst gezeigt. Die Weimaraner waren denn auch die besten Theaterbesucher, die sich ein Bühnenleiter nur wünschen konnte: stark interessiert, gebildet, urteilsfähig, beifallsfreudig und nachsichtig.[7]) Theaterpublikum

Aus der großen Zahl der in Zeitschriften und Memoiren niedergelegten Urteile über das Weimarische Theaterpublikum mögen einige charakteristische hier folgen: „Der Geschmack am Theater ist hier sehr allgemein, vom Höchsten bis zum Niedrigsten herab. Es wimmelt von Kennern im obern und untern Parterr, und doch hat man die menschenfreundliche Tugend: daß man vorlieb nimmt! Wenn ein Acteur oder eine Actrice nur Anlage zeigt, wenn ihnen nur zuweilen ein guter Zug gelingt, so vergißt man gern die übrige Stümperei darüber und klatscht gern, wenn etwas zu beklatschen ist, pocht aber nicht, wenn etwas zu bepochen wäre."[8]) — „Unter die mannigfaltigen Vergnügungen, die man in Weimar genießen kann, und die dieser kleinen Stadt vor so vielen größern in Deutschland, den Vorzug geben, gehört auch das Schauspiel. Mehr als irgendwo liebt man es hier, und es wird, nach Verhältniß der

---

[6]) Auf demselben Grundstück, nur etwas mehr zum Wittumspalais vorgerückt, erhebt sich heute das von den Münchener Architekten Heilmann und Littmann 1908 errichtete neue Theater.

[7]) Vgl. z. B. Ephem. I. 10 (5. III. 1785) S. 159; ebenda I. 20 (14. V. 85) S. 316; ebenda I. 21 (21. V. 85) S. 335. — Genius der Zeit Juli 1800 XX. 7 S. 373, 374, 384, 385. — Gotthardi 1 S. 204. 207, 208. — Heinr. Schmidt, Erinnerungen S. 8 u. ff..

[8]) Ephem. 1785 I. 10 S. 159.

Größe des Orts und der Anzahl der Einwohner, sehr stark besucht . . . Seit Kochs Zeiten, das heißt, seitdem unser Deutsches Schauspiel sehr viel gewonnen hat, war Weimar vorzugsweise im Besitze eines guten Theaters, und es konnte nicht fehlen, der edlere Theil der Einwohner mußte sich, in Absicht des Theaters, so wie in Absicht verschiedener andrer Dinge, einen vorzüglich guten und festen Geschmack gewöhnen, der sich hier auch nach und nach auf die niedere Klasse des Volkes verbreitet hat. — Nirgends würde also eine ganz schlechte Gesellschaft weniger ihr Glück machen, als hier: denn obschon sie vor der Gefahr, ausgepfiffen zu werden, gesichert wäre (da man sich hier dergleichen Freiheiten niemals erlaubet) so würde doch in kurzer Zeit, der Zuspruch sehr abnehmen. Nirgends kann aber auch aus einer schlechten Gesellschaft so leicht eine bessere werden, als in Weimar. Denn ausserdem daß ein jeder einzelne Schauspieler, durch die Vorstellung vor einer Menge Leute zu spielen, welche die besten Spieler Deutschlands gesehen haben, nothwendig angefeuert werden muß, alle seine Kräfte anzustrengen, um die Erwartung der Zuschauer nicht ganz zu täuschen: hat er noch besonders die Kritik einzelner Kunstrichter zu fürchten, deren Ausspruch nicht nur für das Weimarische, sondern für das ganze deutsche Publikum von großem Gewichte ist. Hierzu kommt noch, daß diese Männer nicht auf die strengste Art die Schauspieler beurtheilen, sondern ihnen ihre Bemerkungen freundlich mittheilen, und überhaupt alles thun, der Kunst durch ihre Einsichten, immer mehr Vollkommenheit zu verschaffen."[9])

Die Jenenser als Weimarische Theaterbesucher

Seit Jahren bildeten auch die Professoren und die Musensöhne der nahen Universitätsstadt Jena[10]) wichtige Elemente in der Zusammensetzung des Weimarischen Theaterpublikums — besonders an den Sonnabenden der Wintermonate.

Jena stand damals in höchstem Flor: bedeutende Dozenten[11]) hatten die Lehrstühle inne, und über 800 Hörer saßen zu ihren Füßen. Unter den in Orden und Landsmannschaften zusammengeschlossenen Studenten spielten zahlreiche vornehme und vermögende Engländer, Ungarn und Polen und viele reiche und gebildete Russen, Est-, Kur- und Livländer die erste Rolle. Die reichsdeutschen Studierenden dagegen gefielen sich größtenteils in den rauhen Formen randalierender und skandalierender „Renommisten".

---

[9]) Ephem. 1785 I. 20 S. 316–318.

[10]) Aus der ziemlich umfangreichen Literatur über Jena (Stadt, Universität, Studentenschaft) wurden besonders herangezogen: Heinr. Schmidt; Briefwechsel Rahel-Veit; Fabricius S. 138—164; Klebe; Journal von u. für Teutschland; Briefe über Jena 1793; Unpartheiische Nachrichten von den neuesten Begebenheiten in Jena, Aug. 1795; Kühl; Wahrhafte und Actenmäßige Geschichts-Erzählung der v. d. Stud. am 27. März, auch 19. u. 20. Julii 1795 ausgeübten Unfertigkeiten . . . Jena; Keil, Rich. u. Rob.. Geschichte des Jenaischen Studentenlebens. Leipzig 1858; Kelter; Laukhard; Wiedeburg, J., Beschreib. d. Stadt Jena . . . Jena 1785.

[11]) Vgl. z. B. „Briefe über Jena" S. 33—54; Heinr. Schmidt S. 32 u. ff.; Günther, J., Lebensskizzen der Professoren d. Univ. Jena. Jena 1858.

„Das Schauspiel würde besonders darunter leiden, wenn die Studenten nicht nach Weimar kämen", so schreibt der Chronist.[11a]) „Ohne ihre Gegenwart würde manchmal das Haus halb leer seyn, und die Gastwirthe würden ihren Verlust ebenfalls empfinden." Unter wildem Brüllen und Toben zogen die Musensöhne in ihren bunten, phantastischen Uniformen zu Pferd, zu Wagen und zu Fuß in den Nachmittagsstunden durch das Kegeltor in Weimar ein. Ebenso ungezwungen, wie sie sich tagsüber auf den Straßen und in den Schenken bewegten, traten sie auch abends im Komödienhause auf, zumal die „Durchl. Herrschaft" Sonnabends das Schauspiel nicht zu besuchen pflegte und die von dem Husarendetachement gestellte Wache[12]) sich stets sehr nachsichtig verhielt. Die großen Hüte („Stürmer") selbst noch im Zuschauerraum aufzubehalten, galt als geheiligter Burschenbrauch. Auch hielten sich die Herren Studiosi für berechtigt, die Flaschen während der ernstesten Szenen kreisen zu lassen, gegen längere Pausen nachdrücklich zu protestieren und alle Aeußerungen des Beifalls oder des Mißfallens so eindrucksvoll wie nur irgend möglich zu gestalten.

Da die Studenten meist noch während der Nacht über die Schnee- und Eisberge des berüchtigten Mühltales[13]) nach Jena zurückzogen und sich dabei nicht selten böse Erkältungen oder gar langwierige Krankheiten holten, so sahen die akademischen Behörden diesen winterlichen Pilgerfahrten ihrer Musensöhne nur mit sehr gemischten Gefühlen zu.

Die Versuche, die theatergeschichtliche Vergangenheit Weimars und die älteren Beziehungen Goethes zur Schaubühne im allgemeinen und zum Weimarischen Theater im besonderen zu schildern, sind von verschiedenen Seiten mit größerem oder geringerem Geschick unternommen worden. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, diese gewiß sehr interessanten Verhältnisse an dieser Stelle zu beleuchten. Selbst das Weimarische Liebhabertheater darf uns hier nicht beschäftigen, so wichtig es auch für Goethes theaterpraktische Erfahrungen gewesen sein mag. Theatergeschichte Weimars

Wohl aber sollen und müssen hier einige allgemeine Ausführungen über die Wirksamkeit und Bedeutung der Bellomoschen Entreprise geboten werden. Denn sie war die unmittelbare Vorgängerin der 1791 begründeten Hof-Schauspielergesellschaft, mit dem Stamm ihrer tüchtigsten Mitglieder half sie die neue Truppe errichten, und durch die Grundsätze und die Art ihrer Leitung wurde sie das erste Vorbild für Goethes Direktionstätigkeit. Die Bellomosche Entreprise

---

[11a]) Klebe S. 94/5. Vgl. auch Bild 17 u. 22 bei Kelter.

[12]) Interessieren dürfte die Uniform der „Theaterhusaren". Vgl. Aug. Müller Bild 4. „Sie glich fast genau derj. des preuß. Zieten-Hus.-Reg. Rote Dolmans m. weiß. Schnüren, bl. Pelze, bl. Schabraken mit rot. Zackenrand. Die Kragen rot, die Aufschl. bl., Pelzmützen mit rot. Beutel." (Vgl. Knötel, R., Handbuch der Uniformkunde. Leipz. 1896, S. 169.)

[13]) Vgl. z. B. Briefwechsel Rahel-Veit 2 S. 73. — Briefe über Jena S. 138/9. — Kelter S. 52.

Acht Winter hindurch, vom 1. Jan. 1784 bis zum 5. April 1791 hatte die „Deutsche Schauspielergesellschaft des Directors Joseph Bellomo" in Weimar gespielt. Sie war zwar nicht förmlich zu einer Hoftheatertruppe erhoben worden, unterstand aber — ähnlich der „Churfürstl. Sächs. privilegirten Gesellschaft" des Pasquale Bondini und seines Nachfolgers F. Seconda d. ält. in Dresden — in juristischen und in gewissen künstlerischen und ökonomischen Fragen dem Hofmarschallamte zu Weimar.[14]) Während der ersten vier Monate des Jahres 1784 führte Siegmund Freiherr von Seckendorf die Aufsicht; am 29. April wurde der Hofmarschall Leonhard Reichsfreiherr von Klinkowström mit der „Intendanz" betraut, und vom April 1788 bis zum Schluß der ganzen Entreprise unterstand die Bühne der Fürsorge des Assessors des Hofmarschallamtes und späteren Landkammerrats Franz Kirms.[15])

Bellomos Vertrag mit dem Hofe

Bellomo war verpflichtet worden, 1. feste Kontrakte mit seinen Mitgliedern zu schließen, 2. abgehende Schauspieler dem Hofmarschallamte anzuzeigen, 3. niemand ohne Zustimmung des Hofmarschallamtes zu engagieren oder zu entlassen und 4. den Spielplan dem Hofe zur Genehmigung vorzulegen. — Streitigkeiten zwischen dem Direktor und den Schauspielern sollten vom Hofmarschallamte geschlichtet werden.

Als Gegenleistung erhielt Bellomo vom Hofe: freie Benutzung des „Redouten und Comödien Haußes", freie Heizung und freie Beleuchtung, die Kosten für die Billetteure, für die Theaterwache und für Neuanschaffungen und Instandhaltung der Dekorationen und Garderobe (die

---

14) Vgl. Geh. Haupt- u. Staats-Archiv Weimar: A 9525 („Hofmarschallamtsakten betr. die mit dem Directeur der hiesigen Deutschen Schauspielergesellschaft Joseph Bellomo geschlossenen Kontrakte u. andere beim Theater getroffene Einrichtungen.")

15) Kirms [So eigenhänd. Unterschrift u. auch Totenbuch-Eintrag.! Nicht Kirmß, wie z. B. die Taufeintrag.!]. Geb.: Weimar, 21. XII. 1750, getauft Hofkirche. 23. XII. — Eltern: Fürstl. Sächs. Ober-Vormundschaftl. Ober-Cammer-Secretair Joachim Caspar Kirmß [!] u. Friederica Rosina, geb. Haagin. —

Anno 1765 unter Nr. 2010 von Carpov (Direktor 1737—1768) eingetragen in das Album d. Weim. Gymn.: „Aetat. 14 introductus in cl. 2 Introductus 19. Oct. 1765". — 1766 als 11. der Cl. II.. — 1767: 2 ann. aet. 16, gehört zu den „iuvenes ob bene proficiendi studium optime [so] spei; mores recti". Da nach Carpovs Tod (9. Juni 1768) bis 1769 die Direktion von Joh. Frick († 1. Nov. 1769) und vertretungsw. bis 70 von dem Konrektor Fried. Wilh. Nolde geführt wurde, so fehlen gerade aus diesen Jahren weitere Angaben über die ausgesch. Schüler. Vermutl. ist K. in diesen Jahren abgeg. [Mitt. des Gym.-Dir. Dr. Koetschau-Weimar.] —

Cand. iur.. Uebernimmt 11. I. 74 (an Stelle Heinr. C. Koenigs) als „Hof-Marschall-Amts-Secr." (mit 100 Rthlr. Gehalt u. gegen 1000 Thlr. Kaution) die Kasse des Hofmarschall- u. des Stallamtes, die er erst 1. IV. 1802 an Gotth. Sylv. Schwabe abgibt. — 21. III. 86: „Assessore cum voto". — 26. III. 89: „Land-Cammer-Rath" (500 Rthlr.) u. Vertreter d. schwächl. Oberstallmstrs. von Stein. — Januar 91 bis 2. III. 1824: Mitgl. d. Hofth.-Dir., bezw. -Intend.. —, 24. I. 94: „Hof-Cammer-Rath" (600 Rthlr.) u. Inhab. des 3. Platzes (1. Vakat, 2. Cammerherr v. Luck) im Hofmarsch.-Amt. — 1. IV. 98: 700 Rthlr. Gehalt. — Gest.: Weimar. 3. V. 1826 als kinderloser Ehemann am Nervenfieber als Großherzgl. Geh. Hofrat [seit 1813] u. Komthur d. weiß. Falkenord..

Vgl. G. H.- u. St.-Arch. Weim.: A 9550 u. B 25 781.

aber im Besitze des Hofes verblieben) und auch die freie Verfügung über die Hofkapelle. Ferner zahlten der Herzog, die Herzogin und die Herzogin-Mutter während der sechs Wintermonate Okt. bis März eine Subvention von monatlich ca. 320 Thlr. in bar.

Die Fürstlichkeiten und das Gefolge hatten zu den Vorstellungen freien Eintritt; die Mitglieder der Hofkapelle erhielten für sich und ihre Familienangehörigen Freibilletts.

Die Gesellschaft spielte dreimal wöchentlich: Dienstags, Donnerstags und Sonnabends.

Bellomos Spielplan

Ihre größten Erfolge erzielte sie auf dem Gebiete der italienischen opera buffa. Doch wurde auch das Schauspiel nicht vernachlässigt. Fast ein Viertel aller Neuaufführungen gehörte dem musikalischen Drama, fast die Hälfte dem Lustspiele, der Rest dem Schau- und Trauerspiele an.

Im Opernspielplan finden wir folgende Komponisten mit ihren Hauptwerken vertreten: Piccini. Salieri, Anfossi, Sarti, Guglielmi, Cimarosa, Paesiello, Martin-Martini, Gretry, Monsigny, Gluck, Schweitzer, Benda, Mozart, Dittersdorf.

Im Schauspielrepertoire überwogen die Ritterdramen der Babo, Spieß, Torring, Dyk und die bürgerlichen Schau-, Lust- und Rührstücke der Gotter, Schröder, Jünger, Kotzebue und Iffland. Daneben kamen freilich auch heraus: „Hamlet", „Macbeth", „König Lear", „Othello", „Julius Cäsar" und „Kaufmann von Venedig" — „Emilia Galotti" und „Minna von Barnhelm" — „Clavigo", „Egmont" und die „Geschwister" — „Die Räuber", „Kabale und Liebe" und „Fiesko".

Bellomos Filialbühnen

Trotz der vom Hofe gewährten Unterstützung hätte sich die Bellomosche Truppe nicht halten können, wenn sie nicht während der Sommermonate in Badeorten und Städten der Umgegend Gastspiele gegeben hätte. Besonders die Vorstellungen in dem damals blühenden Bade zu Lauchstedt (im Stift Merseburg des Kurfürstentums Sachsen gelegen) brachten dem geschäftskundigen Direktor nicht nur soviel ein, um sein Ensemble den Sommer über zusammenzuhalten, sondern warfen selbst noch einen namhaften Ueberschuß ab.

Künstlerische Leistungen

In ihren künstlerischen Leistungen war die Gesellschaft nie über den üblichen Durchschnitt hinausgekommen Besonders im Schauspiel machten sich Mängel in der Darstellung und in der szenischen Anordnung recht unliebsam bemerkbar.

Reorganisationspläne 1790

In den Gastspielorten mögen die Aufführungen der Bellomoschen Truppe den Ansprüchen des Publikums noch genügt haben, in Weimar sah man indessen immer stärker die künstlerische Unzulänglichkeit der Gesellschaft ein. Zwar wurde am 23. Febr. 1790 der Vertrag mit Bellomo noch einmal verlängert, doch Ende 1790 wurde er dann endgültig gelöst und Anna Amalia und der Herzog betrieben selbst die Neuorganisation der Weimarischen Schaubühne.

Der Herzogin-Mutter waren die Anregungen dazu bei ihrer italienischen Reise gekommen. Carl August hatte bereits im Jan. 1790 — anläßlich einer politischen Besprechung in Berlin — theatralische Fragen ernstlich erwogen und mit dem Königl. Preuß. Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt, der die Berliner Königliche Schaubühne zu einem Tempel der Kunst erheben wollte, Verhandlungen angeknüpft. Auch F. L. Schröder scheint bald danach um fachmännischen Rat angegangen worden zu sein.[16]) Wahrscheinlich trug sich schon damals der Herzog mit der Absicht, eine eigene Gesellschaft in unmittelbare Verwaltung seines Hofmarschallamtes zu nehmen.

1790–91 Goethe stand den Plänen seines Fürsten noch immer sehr kühl gegenüber.[16]) Der Herzog ließ sich aber von der einmal gefaßten Idee nicht abbringen. Er erwog sorgsam alle Möglichkeiten, die neue Entreprise auf eine solide Grundlage zu stellen, und war eifrig bemüht, einen leitenden Direktor oder Regisseur zu gewinnen.

Die Direktoren- (oder Regisseur-) frage:

Heinrich Beck

Schon im Sept. 1790 ließ er mit dem Mannheimer Darsteller Heinrich Beck Verhandlungen anknüpfen. Als dieser dann Ende Dez. 1790 und Jan. 1791 in Weimar unter rauschendem Beifall gastierte, bot man ihm nochmals die Bühnenleitung an.[17]) Beck glaubte aber ablehnen zu müssen, da er sein gutes und sicheres Engagement in Mannheim nicht gegen ein neues gewagtes Unternehmen eintauschen wollte.[18])

Neumann

Der dann in Aussicht genommene Bellomosche Heldendarsteller, Hr. Neumann,[19]) erkrankte bedenklich und starb am 15. Febr. 1791 an einem hektischen Fieber.

Einer

Auch der ehemalige Weimarische Schauspieler Hr. Einer[20]) — der nach einem Konflikt mit seinem Prinzipal am 29. Dez. 1789 Weimar heimlich verlassen hatte und nach Breslau zur Gesellschaft der Mad. Wäser gegangen war — wollte sich nicht bereit finden.

---

16) Vgl. G. W. IV. 9 Nr. 2803, 28. II. 1790, an J. F. Reichardt, S. 180.

17) Vgl. Knudsen S. 30 f.

18) Schillers Briefwechsel mit Körner 1 S. 396.

19) (Joh.) Christian N., geb. Königsberg, 1754. Seit Nov. 1784 bei Bellomo. Er war ein tüchtiger u. verwendungsfähiger Schauspieler u. ist auch als dramatischer Schriftsteller mit einer „Familienszene": „Die Ueberraschung" u. zwei „Ritterdramen": „Gottfr. v. Bouillon" u. „Wilby u. Amalia" hervorgetreten. — Vgl. über ihn u. a. Wahle S. 86. — Schulze-Kummerfeld, Karoline, Lebenserinnerungen. Bd. 2. Berlin 1915. S. 143 u. ff.

20) Andreas Dietrich Einer. [Familienname: Krako, nicht Kracow oder Krakau!]. Hatte Jura studiert u. war Gräflich Leiningischer Landrat gewesen. — 79 bis 80 (als Hr. Cracau) bei Carl Theophil Döbbelin in Berlin. Dann (als Hr. Einer) bei Caroline Schuch (Danzig, Königsb., Mitau): „zweiter Liebhaber, Petitmaitre, windige Rollen". 82 heirat. er die erste Liebh. Mlle. Lüttichau (Pflegekind der Prinzipalin); die nicht glückliche Ehe 84 in Mitau gesch.. Einer ging nach Hamb. zu. C. W. Klos u. Franz Anton Zuccarini, wo er am 1. IX. 84 deb.. (Mad. Einer heiratete Mitte Okt. 85 den kurland. Edelmann von Sacken u. verließ die Bühne.) Hr. Einer ging nach kurzer Zeit von Hamb. ab zu Carl Josephi, der in Münster W. 1784/85 eine vom Kurf.-Erzb. von Cöln u. Fürstb. von Münster subv. Ges. unterhielt u. Sommer 85 auch in Cleve spielte. — L. Schneidersche Sammlg. 1165, S. 200 wird berichtet: „Er ließ sich recht angelegen

1791

Kirms und Goethe

Goethe

Die vorbereitenden Maßnahmen hatte bisher im Auftrage des Herzogs und im Namen des Hofmarschallamtes der Landkammerrat K i r m s getroffen. Gelegentlich hatte sich auch Goethe aus freien Stücken dabei mit betätigt.[21]) Als aber die Absicht, ein „Hoftheater“ zu gründen, bereits in die Oeffentlichkeit zu dringen begann, erschien es notwendig, eine Persönlichkeit von Bedeutung für die Intendanz zu gewinnen. Des Herzogs Wahl konnte nur auf G o e t h e fallen. Denn allein der H e r r G e h e i m e r a t h J o h a n n W o l f g a n g v o n G o e t h e war der Verwaltungsbeamte, der Künstler und der Gelehrte, dem Carl August die Oberaufsicht über das Schauspielwesen anvertrauen konnte. Er war auch — und das darf keineswegs übersehen oder unterschätzt werden — er war auch der „Cavalier“, der nach der Ansicht der Zeit allein das hohe Hofamt des „Intendanten“ oder „Ober-Directeurs“ eines „Hochfürstlichen Hoftheaters“ übernehmen durfte.

Goethes Direktionsantritt: 17. Jan. 1791

Goethe folgte dem Rufe seines Herrn am 17. J a n.[22]). In den Tag- und Jahresheften 1791 berichtet er,[23]) daß er „die Leitung des Hoftheaters mit Vergnügen übernommen habe“, um bei seiner wissenschaftlichen Tätigkeit „von dichterischer und ästhetischer Seite nicht allzukurz zu kommen“. Wir können indessen wohl annehmen, daß ihn zu diesem Entschluß mehr der Wunsch des Herzogs als eigenes Verlangen gedrängt habe. Denn es war wirklich kein allzu aussichtsvolles Unternehmen, in einer kleinen, ärmlichen Residenzstadt eine Hofbühne zu leiten, von der man trotz geringer Subvention möglichst hohe Leistungen erwartete. Zudem war Goethe in diesen Wochen mit naturwissenschaftlichen Studien beschäftigt, und es fehlte ihm der rechte Sinn für die aufs Aeußerliche abzielende Kunst des Scheins. Er betrachtete seine neue Stellung als eine „unterhaltende Beschäftigung, gelind zu versuchen, auf welchem Wege das Unternehmen weiter geführt werden konnte“. In einem Briefe an Jacobi (vom 20. März)[24]) schreibt er von seinen osteologischen Versuchen und betont, daß man dabei gar nicht merke, was man mache, da

seyn, zu beweisen, wie stark seine Lunge sey, denn er war ein so starker Schreyer, daß man ihn vom Schauplatz in der Mollbrauerey zu Clebe im Köllenschen Felde hören konnte. Eine Liebes Geschichte mit der Mad. Huber, und welche zu unvorsichtig unterhalten wurde, gab Veranlaßung, daß er im Jahre 1786 von der Josephischen Gesellschaft entlaßen ward.“ — E. ging nach Weim. zu B e l l, wo er 21. III. 86 als Herzog Albert in „Agnes Bernauerin“ deb. u. „Helden erste Liebhaber u. gesetzte Männer“ spielte. Infolge Zwistigkeiten mit Bell verließ er Weim. In B r e s l a u deb. er als Ferd. in „Kabale und Liebe“ u. übernahm „erste Liebh. im Tr.- u. Lustsp. u. junge Helden“. Bell. verfolgte ihn mit beleidigenden Steckbriefen (vgl. A n n. d. T h. 5 (1790) S. 78—81 u. Intellig.-Blatt des M o d e n j o u r n. Febr. 1790), die Einer zur Klage bei der Weim. Regierung veranlaßten. Er wurde freigesprochen, Bell. aber zur Abbitte, Geldstrafe und Bezahlung der Kosten verurteilt (vgl. A n n. d. T h. 5 (1790) S. 93—97). Nach einjähriger Wirksamkeit in Bresl. wurde er nach W e i m zurückberufen.

21) Vgl. älteste verbürgte Nachricht: Tagebucheintragung G. W. III. 2 S. 25; 8. Jan. 1791: „Varia mit Kirms wegen des n [euen] Th [eaters].“

22) Dieses Datum nimmt W a h l e als Gründungstag des Hoftheaters an, weil Goethe an diesem Tage den ersten amtlichen Brief absandte.

23) G. W. I. 35 S. 17.

24) G. W. IV. 9 Nr. 2859 S. 253.

alle Bemühung einwärts gehe und Simplifikation der Zweck sei. „Dagegen steht mir jetzt eine Beschäftigung vor die desto mehr nach aussen gerichtet ist und nur den Schein zur Absicht hat. Es ist die Oberdirecktion des Theaters das hier errichtet wird. Ich gehe sehr piano zu Wercke, vielleicht kommt doch fürs Publikum und für mich etwas heraus. Wenigstens wird mirs Pflicht diesen Theil näher zu studiren, alle Jahre ein Paar spielbare Stücke zu schreiben. Das Uebrige mag sich finden."

Ein förmliches, auf Goethes Namen lautendes Bestallungsdekret scheint der Herzog nicht ausgefertigt zu haben; jedenfalls hat man bisher keins auffinden können. Bemerkenswert ist aber immerhin die Tatsache, daß Goethe die Führung der Direktorialgeschäfte bis zum August 1797 immer nur als eine interimistische betrachtete.

Die Ober=Direktion

Die Weimarische Bühnenleitung erhielt — wir wissen nicht den genauen Zeitpunkt — die Amtsbezeichnung „Ober Direction". Sie wurde dem Hofmarschallamte angegliedert, mit dem sie, der geschäftlichen Verhältnisse wegen, ohnehin viel zusammenarbeiten mußte. Auch die als Theaterorchester dienende Herzogliche Kapelle unterstand ja dieser Hofbehörde.

Goethe suchte — als Chef der Oberdirektion — möglichst alle Fäden der Theaterleitung in seiner Hand zu vereinigen. Sein besonderes Interesse wandte er indessen dem „Kunstfache" zu.[25]) Die Vertretung des Chefs und die Regelung der „ökonomischen" und mancher verwaltungstechnischer Angelegenheiten[25]) übernahm der Landkammerrat Kirms.[26]) Ein kleiner Stab von Subalternbeamten des Hof=Marschallamtes bekam die Revision der Theaterkasse und die Registratur- und Schreibarbeiten zugewiesen.

Der Amtssitz der Oberdirektion war das in der „Bastille" untergebrachte Hofmarschallamt, von dem Goethes damalige Wohnung, das am Wege nach Belvedere gelegene „Kleine Jägerhaus", für Weimarische Begriffe in nicht unbeträchtlicher Entfernung lag.

Ausführende Organe

Als ausführende Organe hätten nun der Oberdirektion eine „Musikdirektion" und eine „Schauspieldirektion" (oder „Regie") unterstellt werden müssen.[27]) Für die musikalische Leitung wurde der verdienstvolle

Konzertmeister Kranz

Konzertmeister Johann Friedrich Kranz[28]) ausersehen. Ueber die innere Verfassung des Theaterwesens konnte man sich aber zunächst

---

25) Derartige Trennungen der Theaterleitung in ein „Kunstfach" („szientifisches Fach") u. ein „ökonomisches Fach" waren damals vielfach üblich, vgl. z. B. Christ S. 189.

26) Ueber seine Amtsführung am Hoftheater vgl. Ludecus S. 31 u. G. H. u. St.Arch. Weimar: A 9550.

27) Vgl. z. B. am Berliner Nationalth. 1791: Untergeordnete Administration: Fleck als Reg. mit Kgl. Bestallung, Lanz als Theaterinspektor. — Musikdirektion: Wessely u. der Choristendir. Leidel.

28) Geb. Weim., 1754. [Geburts- u. Tauftag im Kirchenbuch nicht verzeichnet.] — Schüler des Geigers u. Konzertmeisters C. Gottl. Göpfert (1733—98) das.; 78 Weim. Hofmusikus; 81 von Carl August zum Studium nach Italien geschickt; 89 in Weim. zweiter Konzertmstr. u. Theaterkapellmstr. der Bell. Entreprise. — Er trat auch als Komponist hervor.

noch nicht recht klar werden. Nach den Ideen des Herzogs sollte die neue Schauspielergesellschaft einerseits zwar als eine vom Hofe engagierte Truppe gelten, andrerseits wollte man aber das mit der Errichtung eines förmlichen „Hoftheaters“ verbundene Risiko möglichst herabsetzen. Der Plan, die Gesellschaft unter der Flagge eines engagierten Direktors oder Regisseurs segeln zu lassen, begann deshalb immer festere Formen anzunehmen.

Der engagierte Direktor oder Regisseur

Joseph Seconda der jüngere

Kirms forderte den in Kursachsen spielenden Entrepreneur Joseph Seconda den jüngeren auf, sich in einem „Memorial“ um die „Direktion“ zu bewerben, was dieser am 22. Januar tat.[29]) Das Gesuch wurde indessen abgelehnt, — ebenso das des Mannheimer Regisseurs Joh. Ludwig Rennschüb (= Büchner), der auf den Rat des ihm bekannten Konzertmeisters Kranz ein Bewerbungsschreiben am 6. Febr. eingesandt hatte.[30])

Rennschüb

F. J. Fischer

Dagegen verhandelte die Oberdirektion seit Ende Januar mit dem wohl von Bellomo in Vorschlag gebrachten Prager Schauspieler Franz Joseph Fischer und engagierte ihn unterm 21. Febr. als leitenden Regisseur.[31])

Die Filialbühne Lauchstedt

Da man die alljährlichen Sommergastspiele der Bellomoschen Gesellschaft im kursächsischen Bade Lauchstedt der guten Einnahmen wegen beizubehalten wünschte, handelte es sich darum, das dortige

---

[29]) Vgl. Pasqué 1 S. 43.

[30]) Vgl. ebenda 1 S. 54.

[31]) Vgl. ebenda 1 S. 55 ff. — Geb. Prag um 1740. Hatte (nach eigener Angaben: Lauchst. Gastsp.-A., 28. VI. 1792) Theologie studiert. — War k. k. Censur-Actuarius bei der Prager Bücher-Censur geworden. 72, bei der Reorg. der Entreprise von Dir. Joh. Jos. v. Brunian, trat er unter dem Censor, Prof. Heinrich Carl Seibt, zur Theatral-Zensur über, lieferte auch als „Theatral-Dichter“ mehrere Shakespearebearb. für die Prager Bühne. 79 legte er freiwillig sein Amt nieder, betrat das Th. seiner Vaterstadt u. ging noch im selben Jahre nach München an die Nationalschaubühne des Grafen Seeau („komische Alte u. Baßrollen“). — 81: Prag, Ges. Carl Wahrs am „Altstädter Nationalth.“ des Grafen Franz Ant. v. Nostitz: „rasche polternde Alte. Juden; im Singspiel; erste Alte, Liebh.- u. Charakterr.“ und lernte Mad. Hillepard, geb. Tilly („Soubr.-, Charakterrollen und Vertraute“) kennen, die seitdem seine Eng. teilte. — 82 bis Frühjahr 83: beide in Linz beim Grafen Philipp Rosenberg (u. Reg. David Borchers). Reisten über Berl., wo Fischer am 4. und 7. IV. bei Döbbelin gast., nach Schwedisch-Vorpommern zur Ges. des Dir. Joh. (Jean Karl) Tilly (Mad. Hillepards Bruder). Unterwegs geheir.; trafen 25. IV. in Stralsund ein. Nach wenigen Tagen zog die Tillysche „Familien“-Truppe nach Greifsw., wo bis zum 16. V. gesp. wurde. Infolge eines lächerlichen Zwistes (vgl. Litt.- u. Th.-Ztg. vom 27. Sept. 1783 S. 616) verließen aber Hr. u. Fr. F., seine Schwiegerm. u. seine beiden kl. Schwägerinnen (Maria und Antonia Tilly) die nach Rostock fahrende Ges. u. spielten in Greifsw., Wolgast u. anderen benachb. Städten „ohne Theater u. Garderobe kleine Prager Stückchen von zwey bis drey Personen“. Nachdem F. noch einige Mitgl. verpflichtet hatte, schmierte er im Jan. 84 auch in Stralsund, sah sich dann aber genötigt, seine Tr. aufzulösen. — 85: beide bei Meddox, der, von Chemnitz kommend, am 19. XI. die Bayreuther Bühne eröffnete. 87 kehrten F.s reumütig zu der am 30. VIII. in Lübeck neu gegründeten Tillyschen Ges. zurück; er: „alle ersten zärtlichen und komischen Väter und polternden Alten“ u. „singt“; sie: „gesetzte Liebh., Damen vom Stande“. — Im Frühjahr 88 gingen sie wieder nach Prag zu Wahr, der seit 29. III. mit der ehemaligen Bayreuther Ges. des Dir. Andreas Schopf d. ält. im „Altstädter Nationalth.“ bis zum 16. IV. 91 spielte.

Komödienhaus Bellomos anzukaufen und die Uebertragung des noch bis 1796 laufenden kurfürstlichen Privilegs auf die neue Hoftheatertruppe zu bewirken. Größte Eile war geboten, weil sich auch J. Seconda der jüngere um die Konzession bewarb.[32])

Ankauf des Lauchstedter Theatergebäudes

Der Weimarische Baukontrolleur Buklizsch unterzog mit dem Zimmermeister Curth am 22. Jan. das Theater einer eingehenden Besichtigung und schätzte den Neuwert des Gebäudes — ohne Anrechnung der Ausstattung und ohne Konzession — auf 850 Thaler.[33]) Bellomo hatte den Wert des ganzen Bestandes auf 1775 Thaler und 16 Groschen berechnet, aber nur 1500 Thaler verlangt, um zum schnellen Abschluß zu kommen. Indem Kirms die Notlage des Prinzipals weidlich ausnutzte, gelang es ihm, die Summe noch auf 1200 Thaler Weimarisch Courant herabzudrücken. Am 31. Jan. erklärte sich Bellomo bereit, diese Summe „für das Lauchstaetter Hauß sammt Cedirung des Privilegii und Decorationes" anzunehmen. Als Käufer fungierte das Mitglied des Weimarischen Direktoriums, der Konzertmeister Kranz.

Das Lauchstedter Theaterprivilegium

Goethe hatte sich bereits am 10. Jan.[34]) mit dem ihm bekannten kurfürstlichen Hausmarschall in Dresden, dem Freiherrn von Racknitz, in Verbindung gesetzt und dessen Fürsprache zur Uebertragung des Bellomoschen Privilegs auf die neue Hoftheatergesellschaft erbeten. Ferner hatte er sich in gleicher Angelegenheit am 17. Jan.[35]) an den Merseburger Stiftskanzler Christian Friedrich von Gutschmid und Anfang Februar[36]) an den Grafen von Zeck, den Vorstand des Merseburger Kammerkollegiums gewandt. Bellomo hatte seinerseits am 10. Febr. den Lauchstedter Amtmann Dr. Johann Paul Clauswitz um einen empfehlenden Bericht an die Stiftsregierung gebeten. Das geschah, und schon am 14. Febr. lief die Genehmigung der Merseburger Behörde ein. Am 31. März wurde dann auch das amtliche Konzessions-Dekret ausgefertigt; Träger des Privilegiums war auch hier der Konzertmeister Kranz.[37])

Nachdem sich so die Oberdirektion einen gewissen Rückhalt für ihr Unternehmen geschaffen hatte, mußte Goethe daran denken, ein Schauspielerpersonal zusammenzustellen, das einsichtsvoll genug war, sich seiner künstlerischen Erziehung anzuvertrauen.

Der Spielplan der deutschen Bühnen um 1790

Den Spielplan der deutschen Bühnen beherrschten um diese Zeit — wir haben das schon bei der kurzen Schilderung der Bellomoschen Truppe zeigen können — die von Goethes „Götz" beeinflußten „Ritterstücke" und die auf englischen und französischen Vorbildern beruhenden „bürgerlichen Schauspiele". Dem Charakter dieser Dramengattungen entsprach auch der Charakter der Schauspielkunst. Trotz vielversprechender Anfänge hatten sich die Darsteller in den achtziger Jahren in eine seichte,

Die Schauspielkunst um 1790

---

32) Vgl. Wahle S. 29.
33) Vgl. Doebber S. 32.
34) Vgl. G. W. IV. 9 Nr. 2849 S. 241.
35) Vgl. ebenda Nr. 2850 S. 242.
36) Vgl. ebenda Nr. 2854 S. 244.
37) Vgl. Wahle S. 29 u. Doebber S. 40.

ganz äußerliche naturalistische Spielweise hineindrängen lassen.[38]) Im bürgerlichen Schau- und Lustspiel gaben sie ihren schlaffen, farblosen und verschwommenen Vortrag für einfach und naturwahr aus. Der heißbewegten Dramatik des „Sturmes und Dranges“ und dem Poltergeist der Ritterschauspiele entsprang eine zügellos überschäumende Kraft der Darstellung. Zudem lag die Versbehandlung der wenigen, gelegentlich auftauchenden Jambenstücke sehr im argen, da — nach Goethes Ausspruch — „viele deutsche Schauspieler an der fast allgemeinen Rhythmophobie, Reim- und Tactscheue, krank lagen“.[39]) Ehrfurcht vor den Schöpfungen des Dramatikers war den damaligen Bühnenangehörigen ein unbekannter Begriff; sie modelten und änderten den Text, wie es ihnen gerade gut dünkte und schreckten selbst vor roher Vergewaltigung des Dichtwerkes nicht zurück. Nur die wenigsten Schauspieler hielten auf „wörtliches Memoriren, gemess'nen Vortrag, gehaltene Action“.[40]) Nur die größeren Bühnen sahen auf sorgfältiges Probieren. Nur den wenigsten Truppen war die Bedeutung des Ensemblespiels aufgegangen.

Engagement der Hofschauspieler

Allen diesen Uebelständen entgegenzutreten und eine tüchtige und leistungsfähige Truppe heranzubilden, — das mußte die nächste Aufgabe der Oberdirektion sein.

Einige wenige tüchtige Darsteller der Bellomoschen Gesellschaft konnte Goethe getrost übernehmen. Beim Engagement der neuen Kräfte war indessen Vorsicht geboten, da man ihre Leistungen nicht erst durch Gastspiele erproben konnte. Kirms leitete in Goethes Auftrag während der Monate Februar, März und April umsichtsvoll die Verhandlungen.[41]) Da man das neue Hoftheater immer noch als einen vorläufigen Versuch ansah, so engagierte man die Schauspieler auch nur auf ein Jahr (bis Ostern 1792), mit vorgesehener gegenseitiger Aufkündigung zu Weihnachten 1791, gegebenenfalls mit stillschweigender Verlängerung auf ein weiteres Jahr (bis Ostern 1793).

Goethes Tätigkeit Januar bis Ende März 1791

Neben naturwissenschaftlichen Arbeiten beschäftigten Goethe in dieser Zeit bergbautechnische Fragen und Vorstudien zum „Großcophta“. Außerdem nahmen gesellschaftliche Verpflichtungen und Hoffestlichkeiten seine Zeit stark in Anspruch. Anfang März weilte er einige Tage mit dem Kammerherrn von Wedell in Begleitung Carl Augusts in Jena.

Carl Augusts Abreise

Am 29. März reiste der Herzog zu seinem preußischen Kürassierregiment nach Aschersleben, wo er bis Ende Mai blieb. „Im Monat Mai wird unser neues Theater seinen Anfang nehmen“, hatte er am 28. März an Knebel geschrieben. „Ob wir gleich dieses Unternehmen sehr mäßig beginnen, so hoffe ich doch, daß es mehr Vergnügen reichen wird als aus den zeitherigen Schauspielen zu schöpfen war“.

---

[38]) Vgl. G. W. I. 33: „Campagne in Frankreich 1792“ S. 250 u. 251.

[39]) G. W. I. 40 S. 10: „Eröffnung des Weimarischen Theaters.“ — Vgl. auch I. 40 S. 68: „Einige Scenen aus Mahomet nach Voltaire.“ — Vgl. ferner I. 40 S. 74—75: „Weimarisches Hoftheater.“

[40]) G. W. I. 40, S. 68.

[41]) Vgl. Pasqué 1 S. 43 u. ff.

Bellomos Abgang von Weimar

Der Bellomoschen Gesellschaft hatte unterdessen die letzte Stunde geschlagen: am 5. April verabschiedete sie sich mit dem Kotzebueschen Schauspiel „Das Kind der Liebe". Mad. Ackermann sprach eine von dem Theaterdichter Christian August Vulpius verfaßte Abschiedsrede, in der jedoch der Direktor alles gestrichen hatte,[42]) „was auf Dank und Erkenntlichkeit gegen den Hof und das Publikum Bezug hatte". — „Nach dieser Vorstellung", so schloß der Kritikus der Annalen des Theaters, „ging Hr. Bellomo mit einem Theil seiner Gesellschaft fort, und befreite uns von unserm bisherigen theatralischen Kreutze, welches wir immer so geduldig trugen; des sind wir fröhlich, und bezeugen öffentlich, daß wir dafür Herrn Bellomo Dank schuldig sind". —

Goethes Tätigkeit im April 1791

Goethe und Schröder

Im Monat April setzte Goethe seine optischen Forschungen fort und traf Vorbereitungen für die Eröffnung der Hofbühne. Schröder hatte ihm das Schauspielerehepaar Bötrcher empfohlen. Der Dichter bedankte sich am 6.[43]) für die Anteilnahme, mußte aber das vorgeschlagene Engagement ablehnen, da das Fach schon besetzt war. Dagegen bat er um Gesetze und Regeln,[44]) die bei Schröders Gesellschaft in Uebung seien: „Es kann nicht anders als vortheilhaft seyn, die Erfahrungen eines Mannes zu nutzen, den sein Vaterland als Meister seiner Kunst anerkennt."[43])

Sehr angenehm war es denn auch dem Dichter, daß er Schröder persönlich sprechen und sich bei ihm in theaterpraktischen Fragen fachmännischen Rat holen konnte, als dieser sich während einer Kunstreise vom 20. bis zum 22. in Weimar aufhielt.[45]) Da Schröder nach Mannheim zog, so bat ihn Goethe, ihm über eine dortige vielversprechende jugendliche Schauspielerin, Dem. Boudet, zu berichten, weil er sie für Weimar zu gewinnen dachte.[45])

Das künstlerische Personal

Anfang Mai war das Personal der neuen Hof-Schauspielergesellschaft beisammen.[46])

Von der Bellomoschen Truppe blieben:

Hr. Malcolmi mit zwei Töchtern,
Hr. Domaratius,
Mad. Neumann und Tochter,
Hr. Einer, der nach einjährigem Engagement bei der Wäserschen Gesellschaft wieder aus Breslau zurückgekehrt war.

---

42) Die Rede — auch die von Bellomo gestrichenen zehn Zeilen — abgedruckt in Ann. d. Th. 8 (1791) S. 13—15.

43) G. W. IV. 9 N. 2863 S. 256.

44) Vgl. Ann. d. Th. 9 (1792) S. 3—22; „Gesetze des Hamburgischen Theaters": §§ 1—48 für alle Mitglieder; §§ 1—7 Gesetze die Oper besonders betreffend; §§ 1—10 den Souffleur betreffend; §§ 1—11 den Garderobier betreffend; §§ 1—12 den Theatermeister betreffend; §§ 1—4 den Friseur betreffend.

45) Vgl. Pasqué I S. 87.

46) Vgl. auch Goethes Berichte über die Zusammensetzung der Hoftruppe [nicht frei von Ungenauigkeiten u. Irrtümern!] in den „Tag- und Jahresheften 1791" (G. W. I 35 S. 17/18) und in der „Campagne in Frankreich" (G. W. I. 33 S. 249).

Neu hinzu kamen
von der Wahrschen Gesellschaft in Prag:
Regisseur Fischer und Frau,
Hr. Genast;
von der Großmannschen Gesellschaft in Hannover:
die Familie Gatto;
von der Rheinbergschen Gesellschaft in Düsseldorf:
die Familie Demmer,
Hr. Krüger;
von der Roßbergschen Gesellschaft in Olmütz:
Hr. Amor and Frau,
Hr. Becker;
von der Gräflich Unwerthschen Gesellschaft in Ofen-Pest:
die Familie Mattstedt.

Wie die „Annalen des Theaters"[46a]) und das „Modenjournal"[46b]) angaben, „sollte die Zahl der Mitglieder für den folgenden Winter noch durch einige wichtige Subjekte verstärkt werden".

Titel der Gesellschaft

Noch bis zuletzt hatte man geschwankt, ob man nicht der also „formirten Truppe" den Namen „Fischersche Schauspielergesellschaft" beilegen sollte, zumal keine allzu tief einschneidende Veränderung in der Organisation der Weimarischen Schaubühne eingetreten war und die neu engagierte Gesellschaft ohne besondere Verfassung, ohne förmliche Theatergesetze ihre Wirksamkeit begann. Streng genommen hatte sich ja nur eine neue Entreprise gebildet, die nicht mehr ein unter Aufsicht des Hofmarschallamtes stehender „Directeur", sondern ein unter einer Oberdirektion — also gewissermaßen unter der gleichen Behörde — stehender „Regisseur" führen sollte. Schließlich hatte man sich aber doch für den Titel „Weimarische Hof-Schauspielergesellschaft" entschieden.

Obwohl allgemein bekannt war, daß Goethe die Oberleitung übernommen hatte, hielt man es in den ersten beiden Jahren für angebracht, den Regisseur nach außen hin als verantwortliche Persönlichkeit vorzuschieben. Die Theaterzettel wurden deshalb auch „F. J. Fischer" rechts unten in der Ecke unterzeichnet.

Hr. Malcolmi

Unter den von der Bellomoschen Entreprise übernommenen Darstellern war Hr. Malcolmi[47]) unstreitig die bedeutendste künstlerische

46a) 8 (1791) S. 84.
46b) 6 (1791) S. 420.
47) Carl (Friedrich) Malcolmy, geb.: Groß-Glogau, 25. X. 1745; gest.: Jena, 15. X. 1819 als pensionierter Weim. Hofschauspieler. [So die Angab. im Totenbuch. Aus Glogau waren nähere Angaben nicht zu erhalten, da die Kirchenbücher vor 1756 durch Feuersbrunst verbrannt sind.] Eigene Unterschrift u. Trauurkunde 1792: Malcolmi. — Ueber Jugend u. erste Engagements nichts bekannt. — 1774—76: reis. Ges. Joh. Christian Wäser, Hauptsitz Breslau: „alte Bediente, Bauern, figuriert". Heir. „eine kleine drollige Soubrette" u. wirkte mit ihr in Polen bei der elenden Ges. des Jul. Konst. Thym. Als diese Frühj. 77 in Posen scheiterte, übernahme Wäser die Truppe Anf. Mai in Landsberg a. d. Warthe als „Zweyte Wäserische

Persönlichkeit. „Wir können ihm in jedem Fach einiges Verdienst nicht absprechen", schreibt 1782 ein Kritiker,[48]) „und versichern, daß Herr M. gewis einer unser ersten und besten Schauspieler seyn würde, wann er von Anfang seiner theatralischen Laufbahn einen Führer gehabt hätte." Lange Jahre hindurch an kleinen Wanderschmieren wirkend, hatte er sein starkes naturalistisches Talent trotz mancher Anfechtungen vor Verlotterung bewahrt und im Febr. 1788, als reifer Mann, mit seinen beiden Töchtern am Bellomoschen Theater in Weimar einen leidlich künstlerischen Wirkungskreis gefunden.

In den Romangestalten des alten verwitweten „Polterers" und der „zwei Frauenzimmer", die Goethe im Sommer 1794 in das umgearbeitete zweite Buch von „Wilhelm Meisters Lehrjahren" neu einführte,[49]) hat er dem kernigen, biederen Witmann Malcolmi und seinen beiden lebenslustigen Töchtern ein literarisches Denkmal gesetzt. Auch in anderen Werken hat dieser interessante Schauspieler dem Dichter bei der Konzeption mancher Gestalten vorgeschwebt. Die Rolle des Obristen im „Groß-Cophta" scheint wie für ihn geschrieben, als Bauer Märten im „Bürgergeneral" ist er gar nicht zu verkennen.[50])

Malcolmi sah sich (wie sein Abbild in dem Roman) durch seine scharf ausgeprägte Individualität auf das Fach der würdevollen Väter, der gutmütigen, ehrlichen, humoristischen, drolligen und polternden Alten,[51]) der komischen alten Bauern[52]) und der Soldaten[53]) hingewiesen. „Auch in Alten-Rollen, wo er so ganz trocken hinsprechen konnte, hatte

---

Ges.", u. das Ehepaar M. zog mit ihr nach Küstrin, Brandenburg, Braunschweig, Hannover (Sept. 77), Minden, Osnabrück, Magdeburg (24. III. bis 29. V. 78), Halberstadt (3. VI. bis 9. VII.), Stettin (bis 22. VII.), Glogau, Halberstadt. — Im Sommer 79 ging das Ehep. mit Dir. Franz Ant. Gatto nach Leipzig u. 80 nach Dresd.-Neustadt ins Sommerth. des Lehmannschen (Linkeschen) Bades. Dann übernahm dort M. selbst eine kleine Schmiere, mußte aber bald zu dem Schmierendir. Franz Huber übergehen, der vom 19. X. 80 ab in Leipzig spielte u. bereits 13. I. 81 seine Truppe auflöste. — M. führte einen kl. Rest der Ges. nach Passendorf bei Halle. — 82: M. bei Abel Seyler am Schleswiger Hofth., dann mit Seyler von März 83 ab im neuerbauten Komödienhause in Altona u. vom 1. Sept. 83 bis 21. Mai 84 in Hamb.. — Als Klos u. Zuccarini die Hamb. Bühne übernahmen, wurde M. nicht engagiert; er zog mit Seyler weiter, u. als dieser in Lübeck 30. V. 84 bankerott machte, spielte er dort mit dem Rest der Ges..

86 reiste M. mit der in Dresden von J. Seconda d. jüng. für die mittl. Städte Chursachsens errichteten Ges., wo er sich im Fache der „Alten und edlen Männer" auszeichnete. Am 2. II. 88 deb. er bei Bellomo in Weimar als Oberf. in Ifflands „Jägern".

48) Schauspieler-, Schauspielerinnen-Almanach S. 112.

49) Vgl. G. W. I. 21: II. Buch, 7. Kapitel, S. 175—176. — Eine lückenlose Beweisführung für diese meine Feststellung kann ich hier nicht bringen; sie soll an anderer Stelle versucht werden. Vorerst sei auf folgende Bücher u. Kapitel der „Lehrjahre" hingewiesen, die meine Annahme stützen: II. 9. (S. 187); III. 2. (S. 249); V. 5. (S. 164/165); V. 13. (S. 213).

50) Selbst aus dem Löwenwirt in „Hermann u. Dorothea" glaube ich manche Züge M.s herauszulesen.

51) Vgl. Gotthardi 2 S. 25/26.

52) Litt. u. Th.-Ztg. VII. S. 101.

53) Beiträge zum Theater, z. Mus. u. d. unterh. Lekt. 1 (1785) S. 221.

er viel Stärke."[54]) — Nach den Angaben im Gothaer Theater-Kalender 1792[55]) spielte er „launigte und zärtliche Alte, alte Militairrollen, Bediente, Bauern, Wirthe, alte Petirmaitres u. s. w."; „in Operetten sang er einen reinen Baß".[56])

Goethe selbst nennt Malcolmi in den Tag- und Jahresheften 1791[57]) „den Unvergeßlichen". „Mit Recht in jeder Beziehung, wahr und ehrend", urteilt Gotthardi in seinen „Erinnerungen".[57a]) „Wer ihn gesehen, den durch und durch originellen naturwüchsigen Menschen mit dem wohlwollenden, frischen, vollen Antlitz, in seiner äußeren, biederben, behäbigen und gedrungenen, keineswegs kleinen Erscheinung, mit seinem köstlichen gesunden Humor, feiner durch alle Schattierungen des Spiels sich hindurchziehenden Würde und Einfachheit, — dem blieb er, der Mann von Kern, Saft und Kraft, ein Unvergeßlicher, dort im Leben, hier auf der Bühne."

Schon in einer Kritik[58]) aus dem Jahre 1778 heißt es: „Hr. Malcolmi folgt der Natur aufs Getreueste, und diese verläßt ihren Schüler nicht. Alles kömmt ihm in seinen Rollen zu Statten, Figur, Anstand, ein gewisser Ton, der jeder komischen Rolle eigen zu seyn scheint, und ein vortreffliches Mienenspiel. Er scheint würklich durch sorgfältig angestellte Beobachtungen viele komische Züge des gemeinen Lebens gesammelt zu haben, die er mit Geschmack sich eigen zu machen weiß."

Auch in Gesangspartien der in den siebziger, achtziger und neunziger Jahren gegebenen Operetten und Singspiele, „zumal in burlesken Rollen", war er „unvergleichlich" und „unverbesserlich".[59])

„Ernsthaften Rollen, die Anstand und Würde erforderten", hatte er noch Ende der 70er Jahre hilflos gegenüber gestanden.[60]) „In den intricatesten und rührendsten Situationen des Trauerspiels entschlüpfen ihm, ohne sein Wissen und Willen eine komische Wendung und Stellung nach der andern, die Lachen erregen und sein Spiel höchst unrichtig machen; hierzu kommt auch noch, daß sein Aeusserliches weit mehr Komisches als Ernsthaftes verräth, wofür Hr. Malcolmi indessen gar nicht kann."[60]) Er wußte es selbst, daß er zu seriösen Rollen nicht geschaffen war, und suchte um diese Aufgaben möglichst herumzukommen.[61]) Durch unablässiges und gewissenhaftes Studium überwand er aber schließlich um die Wende der achtziger Jahre diese Schranke seiner Veranlagung.

---

[54]) Ann. d. Th. 7 (1791) S. 59.

[55]) S. 331.

[56]) Th.-J. f. Dtschld. 9 (1779) S. 45.

[57]) G. W. I. 35 S. 17.

[57a]) 2., S. 26

[58]) Th.-J. f. Dtschld. 9 (1779) S. 45. — ähnlich S. 40.

[59]) Vgl. z. B. „Schreiben aus Halberstadt (1778)" S. 8, 10, 11, 13, 14, 15, 20.

[60]) Vgl. Th.-J. f. Dtschld. 9 (1779) S. 45, ferner die freilich maßlose und übertreibende Schrift „Brockmann und Wäser (1778)" S. 21 und das diese korrigierende „Schreiben aus Halberstadt" S. 11.

[61]) Vgl. „Schreiben aus Halberstadt" S. 11 und 12.

„Als Sänger gehörte Malcolmi in die Zahl derjenigen, welche ohne Kenntnis der Noten befähigt waren, die bedeutendsten Singpartien sicher und gut auszuführen, wenn man sie ihnen vorher gehörig angezeigt oder auf einem Flügel eingetrommelt hatte. Mehrere Jahre sang er den Sarastro mit Beifall. Unvergleichlich war er als Tobias Fils in Hieronymus Knicker.“[62])

Von seinen drei Töchtern betraten zunächst nur die beiden älteren die Weimarische Hofbühne. Wie die Töchter des alten Polterers[63]) nahmen auch sie es mit der bürgerlichen Moral nicht allzu genau.[64]) Sie hatten nicht das reiche schauspielerische Talent des Vaters, sondern nur die bescheidenen Anlagen ihrer früh verstorbenen Mutter[65]) geerbt und sich bereits am Bellomoschen Theater in kleineren Aufgaben betätigt. „Die beiden jungen Frauenzimmer teilten sich in die naiven und zärtlichen Liebhaberinnen“, heißt es in den „Lehrjahren“.[66])

Dem. Malcolmi I.

Dem. Malcolmi I, die ältere[67]) — die „Elmire“ der „Lehrjahre“[68]) — hatte bei Bellomo „in der Oper letzte Rollen und im Lust- und Trauerspiel naive Mädchen, Soubretten und unschuldige Liebhaberinnen“[69]) gespielt. Sie übernahm am Hoftheater das Fach der „Liebhaberinnen und Soubretten im Schauspiel und in der Oper“.[70]) — „Fast memorirt sie zu gut und deklamirt daher ihre Rollen zwar richtig, aber oft, besonders im tragischen Fache zu schnell“.[71])

Dem. Malcolmi II.

Dem. Malcolmi II., die mittlere[72]) war bei Bellomo nur in „Kinderrollen“[73]) aufgetreten. Am Hoftheater erhielt sie im ersten Jahre nur „Nebenrollen“[74]) zugeteilt und „tanzte“;[74]) 1792 „tanzte“[75]) sie und spielte „Soubretten, verkleidete Manns- und Hülfsrollen“.[75]) — Sie besaß zwar „eine vortrefflich schöne Figur“,[76]) hatte aber „zuviel Monotonie in ihrer sogenannten Deklamation, zu wenig Zwischenspiel und Empfindung und wandte im Gantzen nicht den gehörigen Fleiß auf das Studium ihrer Rollen. Ein Tadel, den sie um so mehr zu vermeiden suchen sollte, da sie bey dem Theater erzogen

---

62) Gotthardi 2 S. 26.

63) Vgl. u. a. G. W. I. 22: „Lehrjahre“ II. Buch 10. Kapitel (S. 199); III. 8. (S. 285); V. 16. (S. 236/237).

64) Vgl. G.-Sch.-Arch.: Lauchst. Gastsp.-A. (1791) S. 98.

65) Vgl. Th.-J. f. Dtschld. 9 (1779) S. 43/44. Vgl. Schreiben aus Halberstadt S. 13 und S. 19.

66) G. W. I. 22: (III. 2.), S. 249.

67) Franciska Malcolmi I., geb. ca. 1778. 86 bei J. Seconda d. jüng. debt. am 4. II. 88 bei Bellomo als Rosine in „Jurist und Bauer“.

68) Vgl. u. a. G. W. I. 22: (V. Buch, 5. Kap.), S. 165/166; (V. 15.) S. 225; (V. 16.), S. 236/237.

69) G. Th. K. 1789 S. 168; 1790 S. 97.

70) G. Th. K. 1792 S. 330 und 1793 S. 199.

71) Th.-J. II. 1 S. 31.

72) Caroline Malcolmi II., geb. ca. 1780, debt. 4. II. 89 bei Bellomo als Andreas in „Herzog Michael“.

73) G. Th. K. 1789 S. 169; 1790 S. 98.

74) G. Th. K. 1792 S. 330.

75) G. Th. K. 1793 S. 199.

76) Th.-J. II. 1 S. 36.

worden und unter Anleitung ihres Vaters sich zuverläßig mehr für die Bühne hätte bilden können".[76])

Das Fach der „jungen und zweiten Liebhaber"[77]) vertrat Hr. Domaratius,[78]) ein braver[79]) Schauspieler, der seit 1789 Mitglied der Bellomoschen Gesellschaft war. Wärme und Ausdruck seiner Deklamation werden öfters gerühmt, und besonders als „zärtlicher Liebhaber" hatte er schöne Erfolge zu verzeichnen.[80]) Dagegen versagte er fast vollständig, sobald er Charakterrollen spielen sollte; entweder nahm er sie ganz schablonenhaft, oder aber er vergriff sich bei der Anlage oder der folgerichtigen Durchführung.[80])

Hr. Domaratius

Mad. Neumann,[81]) die durch unglückliche Familienverhältnisse, Krankheit und Not schwer geprüfte Witwe des früher genannten Bellomoschen Heldendarstellers, verdankte ihr Reengagement nur den unvergessen gebliebenen Verdiensten ihres Gatten, dem Großes versprechenden Talente ihrer Tochter Christiane und dem Mitgefühl Goethes für ihre traurige Lage. Sie mußte sich mit dem kleinen Fache der „Gouvernanten und alten Weiber"[82]) begnügen, das sie schon unter Bellomo mit ziemlichem Erfolge gespielt hatte.[83]) Sonst war sie „unter aller Kritik".[84]) Sie besaß „nicht die geringste Anlage zur Schauspielerin und sprach ein so verdorbenes Deutsch und hatte einen so jämmerlichen Dialekt, daß einem die Ohren gellten, wenn man sie sprechen

Mad. Neumann

---

[77]) Vgl. G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 10 000, Weim. Kontrakte vom 22. V. 1791 u. 8. I. 92. Wochengage: 5 Thlr., 16 Gr. — Nach G. Th. K. 1792 S. 331: „Liebhaber, Bauernbursche". — Nach G. Th. K. 1793 S. 200: „Junge Helden, Liebhaber, Karakterrollen, Bauernbursche, komische Rollen". —

[78]) (Joh.) Friedrich (nicht Carl) D. Geb. Jena, 17. XII. 1766, als jüngster von 4 Söhnen des Woll- und Seidenstrumpfwirkers Joh. Samuel D. und seiner Frau (zweiter Ehe) Marie Sophie, geb. Haberlin. Sein Großvater Joh. Adam D. war Pastor in Hünern und Heydan in Schlesien. — Ging 88 zur Bühne. Debt. 28. III. 89 bei Bellomo in Weim. als Lieutenant Carl in „Haß und Liebe" u. spielte „zweyte Liebh. in Lust- und Trauersp., auch Nebenrollen".

[79]) Vgl. Ann. d. Th. 7 (1791) S. 62.

[80]) Vgl. L. Schn. 1165, D. 32, S. 180, nach Th. Jr. 13 S. 43 (Voltolinische Gesellsch. Regensbg., 10. XI. 1793 u. ff.).

[81]) Johanne Elisabethe N., geb. Hüter. Geb. Hirschberg, 1752. [So schreiben die Th.kalender! Der Familienname muß allein richtig „Hütter" lauten. Vgl. auch Anmerk. 86. In den Registern der ev. Gnadenkirche zum Kreuz Christi finden sich wohl mehrere Taufeintragungen auf den Namen „Hütter", aber keine mit den obigen Vornamen. Am 7. I. 1752 wurde eine Christiane Henriette als Tochter des Advocatus u. Ger. Practicus Johann Georg H. u. der Christiane Helene, geb. Ehrius (oder so ähnlich) geboren.] — Gest. Weimar, 11. IV. 1796. — Debt. 1771. Ueber die Jahre 1771 bis 78 nichts bekannt. 78 war das Ehepaar N. bei der Zweyten Wäserschen Ges., von wo es Ende 79 zur Müllerschen und Schmidtschen Truppe (Lübeck, Wismar, Eutin) entwich. Dann bei Carl Friedrich Abt. — 1782—83: Regensb. A. Schopf d. ält.: „Hochf. Thurn- und Taxische priv. Hofschaubühne." — 1783 in Venlo eigene Direktion. Dann in Bonn bei der Großmannschen Ges.. Im Nov. 84 kam Fam. N. zu Bellomo nach Weim., Mad. N. deb. aber erst am 3. III. 85 als Gräfin in „Jeannette" u. übernahm „alte Weiber u. Kammerfrauen".

[82]) G. Th. K. 1793 S. 200. — G. Th. K. 1792 S. 331 gibt nur „Alte Weiber" an.

[83]) Ephem. III 26 (vom 1. VII. 1786) S. 408 und V 3 (vom 20. I. 1787).

[84]) Th.-J. f. Dtschld. 9 (1779) S. 44.

hörte".[85]) Ueberhaupt vermochte man nicht recht zu begreifen, „wie si auf einem Theater und besonders einem, wie das Weimarische, er scheinen konnte".[85]) Da sie auch beständig kränkelte — sie litt an de „Auszehrung" —, war sie nur eine schwache Stütze des neuen Hoftheater ensembles.

Dem. Neumann

Ihre Tochter, Dem. Neumann,[86]) hatte schon 1784 im Alte von fünf Jahren bei der Gesellschaft ihres Vaters in Venlo mit großem Erfolge Kinderrollen gespielt. Als sie im Februar 1787 das Bellomosch Theater betrat, erregte ihr Talent so starkes Aufsehen, daß der gestreng Kritiker der Ephemeriden des Theaters[86a]) ihr eine schöne schauspielkünst lerische Zukunft voraussagte. Sie war ein anmutiges Mädchen — blond un blauäugig. „Die leiseste Erregbarkeit, mit dem regsten Eifer und Fleiß die ätherisch holdeste Gestalt mit dem klangvoll zartesten Organ, das aus drucksvollste Spiel mit tiefster Empfindung gepaart, erhoben sie zur an mutigsten Erscheinung, die Auge und Herz immer zugleich erfreute."[87] „Nachdem bereits Anna Amalia sich für die jugendliche Künstlerin werk tätig interessiert hatte, nachdem Corona Schröter[87a]) die erste vom Vater ihr beigebrachten Kunstlehren durch tiefer gehende sorgfältig Unterweisung veredelt hatte, nahm sich Goethe des frühreifen Mädchens an und bemühte sich, von lebhaftem, persönlichen Antheil getrieben, um ihre fernere Ausbildung."[87b]) 1791 übernahm sie „naive Rollen un Landmädchen", 1792 „Liebhaberinnen, Landmädchen, verkleidete Manns- rollen" und „tanzte".[87c]) Wie in Venlo, so war sie auch in Weima durch ihr liebenswürdiges, natürliches Wesen der Liebling des Publikums

---

85) Ephem. I. 21 (vom 21. V. 1785) S. 335.

86) Christiane (Amalie) N.. Geb. Crossen a. d. Oder, 15. XII. 1778, ger. St. Marien: 18. XII.; Eltern: Christian N., Ackteur der Königl: Preuß. General Privilegirten Gesellschaft Deutscher Schauspieler u. Johanna Elisabeth geb. Hütterin gebürtig aus Hirschberg in Schlesien. [So Taufregister! — Ihre Trauurkunde (1793) u. die Taufeintragungen ihrer Kinder (1794 u. 96) geben „Louise" als dritten Vornamen an, ihre Sterbeurkunde (1797) dagegen lautet nur auf „Christiane Louise".] Zog mit ihren Eltern herum u. betra schon im Alter von 5 J. mit großem Erf. die Bühne bei der Ges. ihres Vaters in Venlo. 84 kam sie nach Weimar, wo sie 2. II. 87 als Edelknabe im gleich namigen Stücke debt.. Die Literatur über Chr. N. ist ziemlich bedeutend H. Stümcke hat sie in der kl. Schrift: „Christian Theodor Musculus Euphrosyne, Leben und Denkmal, Weimar 1836" (Neudruck für die Ges. f Th.-Gesch. Berl. 1908), zusammengestellt.

Vgl. auch G. Th. K. 1800 S. 38: „Sie ist als Göttin der Ge- rechtigkeit, als welche sie einen Prolog von Schiller in Weimar ge sprochen, in ihrem zehnten Jahre von der Frau Herzogin Mutter Amalia in Oel gemalt u. von derselben, dem damals in Weimar anwesenden Prinzen Georg von Dessau geschenkt worden, welcher sie wegen ihrer auffallenden Schönheit u. ihrem munteren u. naiven Wesen sehr liebte u welcher das Bildnis in seinem Schlosse: Georgium, zu Dessau in der Bilder- galerie aufbewahrt."

86a) 5 (1787) S. 40.

87) Heinr. Schmidt S. 87.

87a) Corona (Elisabeth Wilhelmine) Sch., geb. Guben 14. I. 1751; gest. Ilmenau, 23. VIII. 1802. — Von den zahlreichen Biogr vgl. bes. Stümcke, H., Corona Schröter. Bielef. u. Leipz. 1904,

87b Wahle S. 86.

87c) G. Th. K. 1792 S. 331; 1793 S. 200.

Hr. Einer übernahm auch am neuen Hoftheater das Fach der „Helden, ersten Liebhaber und jungen Männer",[88]) das er bereits seit 1786 am Bellomoschen Theater gespielt hatte. Er besaß gute äußere Mittel[89]), schöne Figur[90]) und kräftiges Organ[91]), war wissenschaftlich gebildet,[92]) eine impulsive Natur,[93]) ein feuriges Temperament[93]) und gehörte zu jenen Darstellern, die ihre Rollen nur im Rausche künstlerischer Begeisterung spielen können.[93]). Seine Leistungen erhoben sich indessen selten über den Durchschnitt,[94]) häufig blieben sie farblos[94]) und uneinheitlich[94]), nicht selten vergriff er sich sogar völlig im Charakter.[95]) War es schon beklagenswert, daß er seine Stimme nicht in der Gewalt hatte,[96]) daß er „brüllte" und „schrie"[89]) und daß sein Ton öfters gezwungen blieb,[90]) so fehlten ihm im ganzen auch Biegsamkeit[97]) und Anstand[90]), und öfters war er unerträglich steif.[90]) [98]) Nichtsdestoweniger war Hr. Einer beim Hofe und beim Publikum als Darsteller beliebt;[99]) auch Goethe scheint ihn als Menschen und Künstler geschätzt zu haben.[100]) Pasqué[100a]) nennt ihn — gestützt auf Funk (C. F. Kunz)[101]) „eine ruhige, höchst achtbare Persönlichkeit, deren Leben sonst keine der gewöhnlichen Fehler der Schauspieler aufweist". Die Theaterakten[102]) beweisen indessen, daß er ein sehr eigenwilliger, launischer und arroganter Herr war und seinen Kollegen und dem Regisseur häufig Schwierigkeiten in den Weg legte. Hr. Einer

Unter den von auswärtigen Bühnen kommenden Mitgliedern interessiert am stärksten die Persönlichkeit des Hrn. Fischer, des Mannes, dem als Regisseur die Leitung der neuen Hoftheatergesellschaft anvertraut worden war. Welche Verdienste um das deutsche Theater ihm diesen verantwortungsreichen Posten eingetragen hatten, vermag ich nicht zu entscheiden. Außer seiner — zwölf bis fünfzehn Jahre zurückliegenden — Dramaturgentätigkeit an der Prager Bühne[103]) besaß er wirklich keine, Ehepaar Fischer

---

[88]) G. Th. K. 1792 S. 331. — Nach G. Th. K. 1793 S. 200 ebenso und dazu „Karakterrollen".

[89]) Costenoble 1, S. 21 (Bellomos Filialbühne in Magdeburg 1786).

[90]) Litt. u. Th. Ztg. 1. IX. 1784 S. 107.

[91]) Ann. d. Th. 2 (1788) S. 48 (29. I., 2. II. 1788).

[92]) Pasqué 2 S. 11 und L. Schn. 1165 S. 200.

[93]) Pasqué 2 S. 5, 6.

[94]) Zahlreiche Kritiken in Ann. d. Th. 2 (1788) S. 43—50; Litt. u. Th. Ztg. 10. XI. 1781, S. 714; 5. X. 1782, S. 637; 12. X. 1782, S. 649.

[95]) Ann. d. Th. 2 (1788) S. 44 (20. XI. 1787) u. S. 45 (4. XII. 1787) u. S. 47 (19. I. 1788).

[96]) Ephem. III 26 vom 1. VII. 1786: Bellomo-Weimar.

[97]) Litt. u. Th. Ztg. 10. XI. 1781 S. 714.

[98]) Ann. d. Th. 1788 II. S. 46 (8. I. 1788), S. 49 (15. III. 1788). Ann. d. Th. 5 (1790) S. 64 (bei Wäser). — Costenoble 1 S. 21.

[99]) Vgl. Pasqué 2 S. 7, 8; Costenoble 1 S. 21.

[100]) Vgl. Pasqué 2 S. 8.

[100a]) 2 S. 3, 13.

[101]) Allg. Th.-Lex. von Blum, Herloßsohn, Marggraff 3 S. 120.

[102]) G.-Sch. Arch.: Gastsp.-A. 1791 u. 92.

[103]) Vgl.: Macbeth, Trauerspiel nach Shakespeare fürs Deutsche Theater Prag 1777. — Der Kaufmann von Venedig, oder Liebe u. Freundschaft. Ein

wenn man nicht noch seine kurze Wirksamkeit als vorpommerscher Schmierendirektor[104]) [105]) als Plus buchen will. Auch als Schauspieler war er trotz seiner humoristischen Begabung[104]) keineswegs eine Leuchte. In Prag hatte er „Väter, Greiße, alte Chevaliers und Juden"[106]) gespielt; bei der Hof-Schauspielergesellschaft übernahm er „das Fach der zärtlichen und komischen Alten".[107]) Durch welche seltsame Laune des Schicksals verführt man ihn nach Weimar geholt haben mochte, jedenfalls war er so ziemlich der ungeeignetste Mann, den man an die Spitze der neuen Entreprise stellen konnte. Abgesehen davon, daß er ziemlich unmusikalisch war[108]) und vom Opernwesen wenig verstand, war er einerseits ein viel zu weicher und nachgiebiger, andrerseits ein viel zu heftiger und aufbrausender Charakter, um bei der jungen Hoftheatergesellschaft Disziplin zu halten. Allerlei Kabalen, Zwietracht und Streit waren während seiner zweijährigen Weimarischen Theaterregentschaft an der Tagesordnung, und sein Kollege Amor schildert ihn sehr treffend, als er einst an Kirms schrieb:[109]) „Wäre unser Regißeur der Mann der er seyn sollte, und spielte nicht beständig den geschäftigen, durch einen Schwall von Geschäften ermüdeten — fingirte eine gewiße Friedensliebe, affektirte den Menschenfreund, so wären freylich dergleichen Auftritte nicht zu befürchten; aber welcher Halbvernünftige sieht nicht durch, oder wird wenigstens durch die Folgen dieses Betragens nicht gezwungen, dies alles für Maske zu halten, hinter welcher sich Jämmerlichkeit verkriecht, und chicane verstecken läßt".

Höchst merkwürdig ist das Urteil Goethes über Fischer in der „Campagne in Frankreich".[110]) Es dürfte, worauf schon Wahle[110a]) mit Recht hingewiesen hat, „hervorgegangen sein, aus Goethes Bestreben, das Andenken des gewiß verdienstvollen, das Beste wollenden Mannes nicht zu schädigen". Es lautet: „Aber auch dem Manne, der uns diese Anstalt gründen half, müssen wir eine dankbare Erinnerung nicht schuldig bleiben. Es war F. J. Fischer, ein Schauspieler in Jahren, der sein Handwerk verstand, mäßig [?], ohne Leidenschaft [?], mit seinem Zustande zufrieden, sich mit einem beschränkten Rollenfach begnügend. Er brachte mehrere [?!] Schauspieler von Prag mit, die in seinem Sinne wirkten, und wußte die einheimischen gut [?] zu behandeln, wodurch ein innerer Friede [?] sich über das Ganze verbreitete."

Lustspiel von Sh. für das Theater eingerichtet. Prag 1778. — Richard der Zweyte. Trauerspiel in 3 Akten. Prag 1778. — Schauspiele von Sh. für das Prager Theater adaptirt. Prag 1778 (Macbeth, Richard, Kaufmann, Timon).

104) Litt. u. Th. Ztg. vom 27. IX. 1783 S. 616.

105) Ebenda vom 3. IV. 1784 S. 11.

106) G. Th. K. 1791 S. 229.

107) G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A. 10 000, Kontrakt vom 5. VI. 1791.

108) Vgl. G.-Sch.-Arch.: Lauchst. Gastspielakten.

109) G.-Sch.-Arch.: Lauchst. Gastsp.-A. 1792, d. 18. VII. 1792.

110) G. W. I. 33 S. 252.

110a) S. 44.

Seine Gattin, Mad. Fischer[111]), entstammte der bekannten österreichischen Theaterfamilie Tilly. Sie war zwar eine sehr routinierte, aber sonst gänzlich unbedeutende Schauspielerin. Am Prager Nationaltheater hatte sie „Mütter, affektirte Frauen und Betschwestern"[112]) gespielt, bei der Weimarischen Gesellschaft übernahm sie „die komischen und zärtlichen Alten".[113])

Hr. Genast

Durch Fischers Vermittlung wurde sein junger Prager Kollege, Hr. Genast,[114]) von dem Konzertmeister Kranz Ende Februar engagiert.[115]) Er war ein wissenschaftlich gebildeter, talentvoller Schauspieler und „durch und durch nobler Mensch"[116]). Sein Rollenfach waren „Pedanten, komische und ernsthafte Bediente und andere komische Rollen im Schauspiel und in der Oper"[117]). Er verfügte über eine leidliche Tenorstimme, seine Aussprache war aber nicht dialektfrei.[118]) Sein Ge-

---

111) Josepha F., gewesene Hillebard (oder Hillepard), geb. Tilly. Geb. Feldsberg in Nieder-Oesterreich, 1749. — [Tochter des (Prinzipals) Joh. Tilly (1716—81) u. der Mad. Karol. Maria Jos. T., geb. Elbenich (geb. 1734). — Schwester der Mad. Franziska Edmunde Scholz, geb. T. (1753—97), des Prinzipals Jean (Johann Karl) T. (1753—94), der Maria T. (geb. 1770) und der Antonia T. (geb. 1771).] — Von Jugend auf am Th., ihre Eltern spielten an österr. Bühnen. 59 wurde ihr Vater Prinzipal der Kreisstädte Böhmens u. sp. dann in Mannheim, Worms, Mainz. Anf. Fasten 64 kam die Fam. nach Brünn zu Brunian u. zog dann auch mit ihm nach Prag. Als aber Br. Fasten 65 nach Graz ging, blieben Tillys bei der von Giuseppe Bustelli in Prag errichteten Dtsch. Ges.; 67 bei Tilly in Mannh., 69 in Wetzlar. 70 ging die Tillysche Tr. in der Ges. des Joh. Jos. Felix von Kurz, gen. Bernardon in München auf. 72 in Linz. Im April 72 war Mlle. Jos. Tilly Figurantin beim Opern-Entrepreneur Bustelli im Prager „Kotzentheater". Herbst 74 muß sie einen Herrn Hillebard geheir. haben. Sie spielte bei Brunian „Soubr. u. Kammermädchen". Nach dem Scheitern der Entreprise (Febr. 79) übernahm Joh. Tilly den Rest der Ges. u. spielte in einer Bretterbude auf dem Kleinseitner Ringe. Seit 81 wirkte Mad. Hillepard in Prag bei Wahr, teilte seitdem die Eng. des Herrn Fischer u. heir. ihn Apr. 83.

112) G. Th. K. 1791 S. 229.

113) G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A. 10 000, Kontrakt vom 5. Juni 1791. — Vgl. auch G. Th. K. 1792 S. 331 und G. Th. K. 1793 S. 199.

114) Anton G. (Familienname: Kynast). Geb. Trachenberg (Schles.), 1. II. 1765 als Sohn des Haushofmstrs. des Fürsten Hatzfeld. — Erhielt in der Jesuitenschule in Krakau, wo er sich nach dem Wunsche seines Vaters für den geistl. Stand vorbereiten sollte, seine wissenschaftliche und sprachliche Bildung (italienische Sprache!). Im 20. Lebensjahre nach der Heimat zurückgekehrt, sollte er Kaplan werden, ging aber seinen Eltern durch. In Bunzlau trat er zuerst bei einer reisenden Gesellschaft unter dem Namen „Genast" (mit 1 Thlr. Wochengage) auf, durchzog 1785 mit Jean Tilly die Schlesw.-Holst., Mecklenb. u. Schwedisch-Pomm. Ostseestädte, kam 86 zu Wahr nach Prag, wo er „Liebhaber, Bediente und Nebenrollen" spielte, sich in Tenor-Buffo-Partien deutscher Opern auszeichnete u. zuweilen auch „soufflirte". Ehe er nach Weimar reiste, kehrte er in seine Heimat zurück u. söhnte sich mit seinen Eltern aus.

Vgl. G. Th. K. 1798 S. 55: Er ist von C. Westermayr in Weimar gezeichnet und auf seine Kosten in Röthelmanir gestochen.

Nachforschungen bei den kath. Pfarrämtern in Trachenberg, Weimar u. Erfurt über Anton Genasts Geburts- u. Eheschließungs-Daten, sowie über Tauf-Eintragungen seiner Kinder blieben ergebnislos. Auch die Familie Merian-Genast in Weimar konnte keine weiteren Auskünfte erteilen.

115) Vgl. Pasqué 1 S. 60.

116) Gotthardi 2 S. 31.

117) G. Th. K. 1792 S. 331; G. Th. K. 1793 S. 200.

118) L. Schn. 1165 S. 258.

sicht war oval und voll, die Nase stumpf; die kleinen Augen blitzten hinter Brillengläsern hervor. „Seine Gestalt, die zu den kleineren untersetzten gehörte und zu einer gewissen Beleibtheit neigte, wie seine helle, durchdringende Stimme, kamen ihm bei den meisten seiner Rollen sehr zu Statten... Für die feinere Komik, für treuherzige Naturen und doch wieder für pfiffige Patrone war er wie geschaffen... Alles was er spielte und wie er spielte, kam rund und nett heraus, wie aus der Pistole geschossen; auch ernsthafte Rollen befanden sich bei ihm in guten Händen. Eine reine und hohe Freude war's, seine psychologisch-treuen Darstellungen Schritt für Schritt zu verfolgen, auf Sinn, Geist und Gemüth wirken zu lassen, es war Freude, Genuß, ungetrübter Genuß und Belehrung."[119])

Aus Hannover, von der Großmannschen Gesellschaft, kamen am 4. Mai[120]) die Familien Gatto[121]) und Demmer[122]) und Hr. Krüger.[123])

Familie Gatto

Die Familie Gatto[124]) — das Ehepaar und eine Tochter — scheint schon Ende März oder Anfang April von Kirms engagiert worden zu sein.

Hrn. Gatto ging der Ruf eines guten und beim Publikum sehr beliebten Darstellers voraus.[125]) Er übernahm bei der Weimarischen Gesellschaft „die Stelle eines Sängers so wohl als auch eines Schauspielers insbesondere aber das Fach des ersten Bassisten in der Oper und im Schauspiel komische Rollen"[126]) Hr. Gatto besaß eine vortreffliche Stimme,[127]) auch originelles komisches Schauspielertalent,[128]) sprach aber so furchtbar österreichischen Dialekt[129]) und outrierte oft so maßlos, daß er

---

119) Gotthardi 2 S. 31.

120) Ann. d. Th. 1788 S. 129; G. Th. K. 1795 S. 280/281.

121) Vgl. Pasqué 1 S. 78—80.

122) Vgl. ebenda 1 S. 73—78.

123) Vgl. ebenda 1 S. 74—78.

124) Franz Anton G.. Geb. Krems a. d. Donau, 1754. Ging 1770 zur Bühne. Erste Engagements unbekannt.

Elisabeth G., geb. . . . . Bis zu ihrer Verheiratung ist von ihrem Leben nichts bekannt.

Ehepaar G. von 78 bis Fasten 79: Brunian in Braunschw.; zur Herbstmesse 79: Bondini in Lpzg.. Dann übernahm G. eine armselige Ges., mit der er Sommers in Dresden u. Winters in Lpzg. spielte. Als er Sommer 80 bankrott wurde, blieben sie bei der von X. 80 bis 13. I. 81 in Leipz. spielenden Huberschen Ges.; März 81 in Münster beim Freih. Nagel v. Bornholz, wo sie aber nur ein Vierteljahr blieben. Darauf wirkten sie bei Joh. Heinr. Böhm in Frankfurt; dann in Brünn 1783 bei Roman Waizhofer; darauf wieder bei Böhm in Mainz, Frankfurt, Köln; September 1785 in Hamburg bei Joh. Christian Brandes; von Dez. 85 bis Ende Aug. 86. Markgräfl. Hofth. Schwedt u. hierauf wieder bei Böhm. 87: Seyler, Schlesw. Hofth.; Ende Apr. 88 bis Ende Sept. 89 bei Großmann; dann bei Böhm für kurze Zeit, um wieder zu Großm. Anfang Mai 90 zurückzukehren u. ihn endgültig 4. V. 91 zu verlassen.

125) Knigge, Dramaturgische Blätter S. 294, 303, 312. — Ann. d. Th. 5 (1790) S. 30. — Litt. u. Th. Ztg. vom 11. X. 1783 S. 652.

126) G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 10 000, Kontrakt, 22. V. 1791. — Ebenso G. Th. K. 1792 S. 331 u. 1793 S. 200.

127) Knigge S. 27, 53, 86, 97. — Litt. u. Th. Ztg. vom 23. X. 1779 S. 687.

128) Knigge S. 27, 86, 97, 467.

129) Knigge S. 27, 36, 53, 68. — Ephem. 50 vom 10. XII. 1785 S. 381.

sich nicht selten alle Wirkungen verdarb. Am erträglichsten waren noch seine Leistungen in den Partien niedrigkomischer und starkkarikierter Alten in den italienischen Singspielen.[130])

Seine Gattin stammte ebenfalls aus Oesterreich und spielte seit ihrer frühesten Jugend. Sie war eine routinierte und „von der Natur mit viel äussern Annehmlichkeiten ausgerüstete"[131]) Komödiantin aus der alten Schule und hatte Ende der 70er und selbst noch zu Beginn der 80er Jahre große Triumphe in Heldinnenrollen gefeiert.[132]) Der Kritiker des „Schauspieler-, Schauspielerinnen-Almanachs 1782"[132a]) fand, „daß sie eh'r gut als schlecht spielt, und weit übers Mittelmäßige hinaus seyn könnte, seyn müßte, wenn sie gleich von Anfang Muster gehabt hätte". Er rügt ferner das von ihr auch noch in späteren Jahren[133]) beliebte Kokettieren mit dem Publikum und ihre Sucht, mit ihren körperlichen Reizen von der Bühne her Eroberungen zu machen. Ende der achtziger Jahre galt ihre Spielweise bereits für veraltet. Man hielt sie für unnatürlich und maniriert; besonders auffallend waren die unruhigen Bewegungen des Oberkörpers.[134]) „Sie besitzt zu viel Kunst und zu wenig — Gefühl will ich nicht sagen — aber zu wenig Natur", heißt es in einer Kritik.[133]) „Die sogenannten Theaterschritte, das gezirte Verdrehen des Leibes, des Halses, und dergleichen, will, seitdem man die Möglichkeit des natürlichen Spiels von andern mit so vielem Beifall gesehen hat, keinem mehr gefallen".[133]) — „Ihre Stimme war ein wenig leise und ihre Sprache etwas undeutlich und im höchsten Grade provinziel".[135]) Bei der Weimarischen Gesellschaft übernahm sie „in Trauer- und Lustspielen gesetzte Liebhaberinnen und die jungen Frauen."[136])

Die Tochter, Dem. Gatto, trat gelegentlich in Kinderrollen auf.

Die Familie Demmer[137]) — das Ehepaar, ein Knabe und Familie Demmer und Hr. Krüger

[130]) Knigge S. 38. 53.
[131]) Knigge, Dramaturg. Blätter II. S. 75.
[132]) Knigge S. 75. 523.
[132a]) S. 96.
[133]) Knigge S. 20.
[134]) Vgl. Ann. d. Th. 2 (1788) S. 129.
[135]) Knigge S. 523.
[136]) G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 10 000, Kontrakt. 22. V. 1791. — Nach G. Th. K. 1792 S. 331: „Liebhaberinnen, Heldinnen"; nach 1793 S. 199: „Heldinnen, gesetzte Liebhaberinnen, junge Weiber".
[137]) Carl D. junior, eigentlich: „der zweite". [jüngerer Bruder von Joseph Demmer d. ält. (I.) in Mannheim u. älterer Bruder von Christian Demmer d. jüng. (III.)]. — Geb. in Cöln a. Rhn. . Ging 178? zum Theater. 89: kurze Zeit Kurfürstl. Erzbischöfl. Nationaltheater Bonn dann: Dietrichsche Ges. Amsterdam u. Haag. Hier lernte er seine Gattin kennen:

Caroline (Friederike Wilhelmine) D., geb. Krüger, Tochter eines Musikers bei der Kgl. Kapelle, Schwester des Schausp. Carl Krüger. Geb. Berlin, 1764, dbt. 79. — 12. X. 86 bis Okt. 87: Bellomo, Weimar; 8. X. 88 bis 30. X. 89: Großmann; dann bei der Dietrichschen Ges., wo sie Carl D. heiratete.

90: Ehepaar D. bei Dir. Rheinberg am Niederrhein (Düsseldorf). — Im Vorfrühling 1791 nach Weimar verpflichtet, spielten beide Ende April u. Anfang Mai einige Male bei Großmann in Hann. u. reisten am 4. V. nach Weimar.

ein Mädchen — und Hr. Krüger,[138]) der Bruder der Mad. Demmer, waren zuletzt bei der Rheinbergschen Wandertruppe am Niederrhein engagiert gewesen und hatten sich dann einige Tage bei der Großmannschen Gesellschaft aufgehalten. Mad. Demmer, die als Dem. Krüger schon im Winter 1786/7 in Weimar verpflichtet gewesen war, hatte sich im Herbst 1790 bei Bellomo um ein Neuengagement beworben.[139]) Da dieser nicht antwortete, bat sie am 16. Nov. von Düsseldorf aus den ihr von früher befreundeten Landkammerrat Kirms um seine Vermittlung. Nach langsam geführten Verhandlungen wurden denn auch die Familie Demmer und Hr. Krüger am 4. Febr. 1791 für Weimar verpflichtet.

Goethe charakterisiert Hrn. Demmer folgendermaßen:[140]) „Gut gebaut, oberwärts etwas dicklicht, vorstehendes Gesicht, blond und blaue Augen; hat was Meckerndes in der Stimme und einen leidlichen Humor." Er besaß eine angenehme Tenorstimme,[114]) intonierte sehr rein[141]) und trug gut vor.[141]) In der Oper sang er erste Tenorpartien, im Schauspiel konnte er auch jugendliche Liebhaber übernehmen.[142]) Nach seinem Weimarischen Kontrakt[143]) war er als „Sänger und Schauspieler" verpflichtet.

Seine Gattin, Mad. Demmer, war eine routinierte, vielseitige, verwendungsfähige und tüchtige Darstellerin. Bald nachdem sie 1779 als fünfzehnjähriges Mädchen zur Bühne gegangen war, hatte sie sich in „naiven Rollen"[144]) und als „launigte Liebhaberin und Soubrette"[144]) ausgezeichnet; später gelang es ihr, auch im Singspiel manche Erfolge zu erzielen,[145]) und wenn sie „keine gebildete Sängerin" war[146]) und es ihr „an Methode fehlte",[146]) so klang doch „ihr Stimmchen recht angenehm".[146]) Seit 1789 — also als 24jähriges „junges Frauenzimmer"[147]) — begann sie sich mit Glück als „komische Alte" zu betätigen.[147])

---

138) Carl (Friedrich) K. Geb. Berlin, 18. XII. 1765. Sollte nach dem Wunsche seines Vaters Lehrer werden; da Fleck ihn aber für talentiert erklärte, erhielt er dennoch die väterliche Einwilligung zur Bühne zu gehen. Der Meister selbst unterzog sich der Mühe, ihn in die theatralischen Anfangsstudien einzuweihen. Er vermittelte sogar ein Probespiel auf der Berliner Bühne. Krüger debt. erfolgreich am 14. II. 85 als Kosinsky u. wurde nach zwei weiteren Debütrollen von C. Th. Döbbelin engagiert. Er spielte „Deutschfranzosen u. einige andere Rollen", verließ aber, da er nicht genügend beschäftigt wurde, das Berliner Theater u. ging auf Gastspielreisen.

Am 6. III. 1787 gastierte er bei Bellomo in Weimar. Am 8. X. 88 debt. er bei Großmann in Hann. mit großem Erfolg als Schnaps in den „Beiden Billets". — Am 30. X. 89 zur Dietrichschen Ges. (Haag u. Amsterdam): „Liebh., Chevaliers, intrig. Rollen u. singt". — 90: Rheinbergsche Ges. am Niederrhein. — Auf der Durchreise nach Weim. vom 29. IV. bis 4. V. 91 bei Großm. in Hann..

139) Vgl. Pasqué 1 S. 74—76.

140) G. W. I. 34: „Reise in die Schweiz 1797", S. 235.

141) Modenjournal Juni 1794 S. 282.

142) L. Schn. 1165 S. 160. — G. Th. K. 1792 S. 331; 1793 S. 200.

143) G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 10 000, 31. V. 1791 u. 6 I 1792.

144) Ephem. 5 (1787) S. 40. — Knigge, Dramat. Blätter S. 37. — L. Schn. 1165 S. 161.

145) Knigge S. 68.

146) Ebenda S. 36. — L. Schn. 1165 S. 161.

147) Ann. d. Th. 5 (1790) S. 37. — Pasqué 1 S. 75.

In Weimar übernahm sie 1791 und 1792[148]) „in Opern und im Schauspiel: Mütter, Liebhaberinnen und Soubretten“, 1793 „in der Oper alte und im Nothfalle auch junge Rollen, besonders auswärts; im Trauer- und Lustspiel komische Mütter und Soubretten“, außerdem sollte sie im Chor mitsingen „und ihre Kinder nicht verweigern, wo sie nöthig sind“.[148])

Ein Sohn, Mons. Demmer, und eine Tochter, Dem. Demmer, traten gelegentlich in Kinderrollen auf.[149])

Hr. Krüger — nach Goethes Meinung „ein entsetzlicher Windbeutel“[150]) — hatte den Unterricht Joh. Ferd. Flecks genossen und sich als temperament- und äußerst talentvoller Schauspieler erwiesen. Er besaß „Figur, Anstand und Laune“[151]) und war in „Chevaliers, Stutzern, schmachtenden Liebhabern und einigen comischen Rollen vorzüglich brauchbar“.[151]) Bei der Hof-Schauspielergesellschaft übernahm er „Charakterrollen und das Fach der Chevaliers, Pedanten und komischen Bedienten, in der Oper zweite und dritte Baßrollen“.[152])

Ehepaar Amor und Hr. Becker

Hr. und Mad. Amor[153]) waren von früher mit dem Schauspieldirektor Bellomo bekannt. Sie hielten sich gerade als Mitglieder einer wandernden Gesellschaft in Olmütz auf, als sie am 20. Dez. 1790 von Bellomo einen Engagementsantrag für sein neues Grazer Theater-

---

148) G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 10 000.

149) In L. Schn. 1165 S. 161 heißt es über Mad. Demmer-Krüger: „Sie soll in Berlin sehr gefällig gewesen seyn, viele Freunde u. barmherzige Brüder unter den Offiziren gehabt u. von denselben lebendige Geschenke erhalten haben.“

150) G. W. IV. 13 Nr. 3789 S. 142; vgl. auch G. W. IV. 10 Nr. 2982 S. 69.

151) Knigge, Dramat. Bl. S. 101 (6. IX. 1788). — Ganz anders urteilen die Ann. d. Th. 5 (1790) S. 33, die ihn „zum Schauspieler so wenig gebildet als geboren“ finden.

152) G. H.- u. St.-Arch. Weim.: A 10 000, Kontrakt, 31. V. 1791 u. 6. I. 1792. — Nach G. Th. K. 1792 S. 331 spielte er in Weim.: „Chevaliers, Raisonneurs, Bediente, Alte u. intrikate Rollen; singt“, nach 1793 S. 200: „Avanturiers, Raisonneurs, Chevaliers, Bediente, intrikate, komische u. Karakterrollen, Männer von Stande, singt.“

153) Die Identität ist schwer festzustellen. Unser Weimarischer Peter A. ist nicht zu verwechseln mit dem Ballettmeister (u. Schausp.) Jakob A. (geb. ca. 1768), der in erster Ehe wahrscheinlich mit Karoline A., gewes. Mad. Möller-Ungnade, geb. Amberg (der Tochter des Dir. Jakob Heinr. Amberg) u. in zweiter Ehe mit Nanette A., geb. Böhm (geb. 1771, der Tochter der Direktrize Mad. Böhm) verheiratet war.

Unsere Weimarische Caroline A., gewes. Mad. Naumann, geb. Friderici ist nicht zu verwechseln mit den beiden soeben erwähnten, aber auch nicht mit einer Caroline A., geb. Ambrosch. Unsere ist vielmehr die in der „Galerie“ (Neuausgabe S. 8) erwähnte Mad. A., stammte wahrsch. aus Oesterr. u. muß um 1745 geb. sein. Frühzeitig kam sie zum Th.: über ihre ersten Eng. ist nichts bekannt, auch die Nachrichten bis 75 sind unsicher. 58 verließ sie ein Eng. in Hamb., 72 kam sie als Mad. Naumann aus Karlsruhe, wo sie kurz vorher Witwe geworden war, zu Bruntan nach Prag, wo sie als Geliebte des Reg. Joh. Bapt. Bergobzoomer den bek. Christ-schen Th.skand. veranlaßte (vgl. Christ S. 22—37). — 75: Linz, wo sie sich mit Peter A. (s. o.) verh., über den vor dem Jahre 1775 auch nichts bekannt ist. 76 ging das Ehep. A. zu Christian Hieron. v. Moll nach Preßburg. Als dieser vom 21. X. bis 6. XI. 76 im Burg- u. im Kärntnerthorth. in Wien gastierte, zeichnete sich Mad. A. als „Heldin und ernsthafte

unternehmen erhielten.[154]) Ihre zustimmende Antwort traf indessen zu spät in Weimar ein. Bellomo mußte seinerseits das Engagement ablehnen, empfahl aber das Ehepaar der Theaterkommission. Kirms trat denn auch mit den beiden Gatten im Jan. in Unterhandlungen und engagierte sie und einen andern jungen Schauspieler der Truppe, Hrn. Becker,[155]) unterm 11. März „auf ein Jahr mit halbjährlicher Aufkündigung" für die Hoftheatergesellschaft. Am 18. April reisten die drei von Leutomischel über Eger nach Weimar.[154])

Hr. Amor war ein armseliger Schmierenkomödiant, der zudem einen furchtbaren Dialekt sprach[156]) und selbst seine unbedeutenden Partien schlecht memorierte.[156]) Er spielte seinem Weimarischen Kontrakte[157]) nach „vermischte Rollen"; die Theaterkalender[158]) geben sein Fach genauer an mit „Alte, Bauern, alte Bediente, Notare". Auf den Filialbühnen machte er sich wenigstens als Kassenkontrolleur nützlich.[159])

Seine Gattin dagegen war kein gewöhnliches Talent und hatte einst an österreichischen Bühnen als „tragische und komische Mutter" einen guten Ruf besessen.[160]) Durch mehrjähriges ruhe- und würdeloses Wirken bei elenden Wandertruppen waren zwar ihre schauspielerischen Fähigkeiten verkümmert, trotzdem konnte sie jetzt noch als leidliche Darstellerin im Fache der „Königinnen, affektirten Damen, edlen Mütter und komischen Frauen" gelten.[160])

Hr. Becker, ein junger, tüchtiger, wandlungs- und verwendungsfähiger Schauspieler, wuchs schnell in größere Aufgaben hinein. Sein Fach war ziemlich umfangreich; im ersten Jahre spielte er noch „Ver-

---

Mutter" aus. Winter 76/77 spielte das Ehep. wieder bei Moll in Preßb.; als Wahr das Th. 77 übernahm, wurde es aber nicht von diesem engagiert. 79 übernahm Mad. A. eine Ges. in Neustadt in Nieder-Oesterr.. 80 ging das Paar zu J. Böhm nach Augsburg u. Mainz, dann zu Waizhofer nach Brünn. Ost. 81 zogen sie mit der in Wien neu errichteten Ges. der drei Dir. Jos. Constantini, Marchini u. Cosmas Morelli nach Warschau. 85: Wäsersche Ges.. Am 6. XII. 86 debt. Mad. A. bei Döbbelin in Berl.; Hr. A. trat nicht auf. Schon am 22. XII. zogen sie zu der im Okt. in der damals noch poln. Stadt Thorn neu errichteten kleinen Carl Ludw. Toscanischen Ges.. Sie debütierten hier Jan. 87 u. zogen später mit der Ges. nach Lemberg. Winter 90—91 hielt sich das Ehepaar A. bei der Christian Roßbergschen Ges. (im hölzernen Theater- u. Redoutengebäude auf dem Niederring in Olmütz) auf.

154) Vgl. Pasqué 1 S. 43.

155) Heinrich B., geb. 1764. — (Sein voller Name im Trauschein: Joh. Friedr. Carl Heinr. B. aus Curland, in den Taufscheinen seiner Kinder: Joh. Heinr. Christian Ludewig B.). — Nach Angaben Amors (bei Pasqué 1 S. 47—52) entstamme er der „preußischen Linie" der Familie von Blumenthal, war in Berlin geb. u. hatte, als er Schauspieler wurde, Namen u. Stand abgelegt. — Gest.: Weimar, 21. V. 1822 früh am Schlag. — 1789/90: Mad. Wäser Ges. Bresl.: „Nebenr., fig. im Ballett."

156) Ephem. V 20 (19. V. 1787) S. 313.

157) G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 10 000, 22. V. 1791.

158) G. Th. K. 1792 S. 331. — G. Th. K. 1793 S. 200.

159) G. Sch.-Arch.: Lauchst. Gastsp.-A. 1791 u. 92.

160) Vgl. Ephem. 50 S. 378; 52 S. 406; V 20 S. 308. — Litt. u. Th. Ztg. 1779 S. 385; u. vom 12. Januar 1782, Nr. 2, S. 26. — Vgl. Neuausgabe der „Galerie" S. 8, 262/3.

traute, dumme Jungen, Hülfsrollen".[161]) 1792 bekam er schon: „Liebhaber, jugendliche und ältere Charakterrollen, komische Rollen".[162])

In Repräsentationsrollen, Charakter- und Intrigantenrollen war er höchst brav. Seine größten Erfolge hatte er indessen im komischen Fache; leider besaß er aber nicht immer so viel Kritik, um sich von Uebertreibungen fernzuhalten.[162a]) „Zuweilen wohl streift seine Komik an das Outrirte, und er nahm ohne Noth zur Verstellung der Sprache seine Zuflucht; diese seine Komik wurde aber nie gemein, trug nie den Stempel der beabsichtigten Gallerieberechnung."[162b]) — Becker war „ein Virtuos der Maske" und „verlieh seinem nicht besonders auffälligen Gesicht durch ein wohlangebrachtes Mienenspiel einen prägnanten Charakter".[162b])

„Beckers Individualität", schrieb Eberwein in seinen Erinnerungen,[162c]) neigte sich vorzüglich zur Komik, die er auch bei jeder Gelegenheit mit allgemeinem Beifall hervortreten ließ. ‚Erlaubt ist, was gefällt', war auch seine Devise". — Und Gotthardi[162d]) berichtet: „Seine Hauptstärke lag in der Peripherie jener pikanten, scharf ausgeprägten Komik, worin sein Nachfolger Unzelmann so groß, er selber aber in einigen dieser Rollen ihm sogar noch überlegen war, z. B. als Dichter Flickworth im schwarzen Mann. Karikirte Rollen gelangen ihm am besten. Alles, was er gab, zeigte sich als geistvoll, sicher und lebendig erfaßt, wie von selber gemacht, abgeschliffen und stets ursprünglich, wie er immer vollkommener Herr seiner Rolle war. Seinem Humor und Witz war das Kaustische, Schlagende und sofort Erfassende als unmittelbarer Erfolg beigegeben. Durch einen bezeichnenden Blick, den er warf, eine unscheinbare Bewegung der Hand, einen veränderten Zug des Mundes sah man sich, wie mit einem Schlag in eine andere Region heiterster Stimmung versetzt. In wahren Regenbogenfarben schillerte und glitzerte seine unversiegbare Laune, und doch zog sich ein einheitlicher, Alles zusammenhaltender Faden durch sein Spiel".

Die Familie Mattstedt[163]) — das Ehepar, eine 7jährige[164]) Tochter und ein Knabe — war zuletzt in Ofen und Pest bei den beiden deutschen Theatern des Grafen Emanuel von Unwerth engagiert ge- Familie Mattstedt

---

[161]) G. Th. K. 1792 S. 331.
[162]) G. Th. K. 1793 S. 200.
[162a]) vgl. z. B. Costenoble 1 S. 77.
[162b]) Gotthardi 2 S. 35.
[162c]) S. 54.
[162d]) 2 S. 34.
[163]) (Johann) Joseph Mattstedt. [Nicht: Matstedt, Madstädt, Mattstädt!] Geb.: Dresden, 1755 oder 59. — [Nicht zu verwechseln mit Siegmund Mattstedt aus Dresden, der 1787 als hoffnungsvoller Anfänger bei Huber in Meißen erwähnt wird!] — Ging 74 in Pest zum Th. (wahrscheinlich zu Felix Berner). — 76: Berl., Doebbelin: „unbed. Rollen u. als Figurant im Ballet". — 77: Prag, Brunian: „Hilfs- u. letzte Roll. im Schausp., Tänzer". — Heiratete dort 77:

(Anna) Theresia M., geb. Schultze, geb. Linz, 1762. Von Kindheit auf am Th. — 1771 bei Brunian in Prag „Kinderrollen". Nach ihrer Heirat blieb sie bei Brunian als „zweyte Liebh. in Schausp. u. Opperette" u. als „Tänzerin". Mit Brunian zog das Ehepaar M. nach Braunschw. (Juli

wesen.[165]) Unterm 4. März hatte sie Kirms auf Goethes Veranlassung verpflichtet.[165]) Ende April reiste die Familie nach Weimar.[165])

Hr. Mattstedt war ein gänzlich unbedeutender Schauspieler, der nur in kleineren komischen und „affektirten" Rollen Erträgliches leistete, sich auch als Ballettmeister aufspielte, obwohl er „nur mittelmäßig tanzte und Balletten seinen Namen gab, deren Erfindung kaum Mittelmäßig zu nennen war".[166]) Bei der Weimarischen Gesellschaft übernahm er „das Fach der alten Gecken, Bedienten und Juden, auch sollte er zuweilen als Tänzer Dienste leisten".[167])

Seine Gattin, Mad. Mattstedt, übernahm „in Trauer-, Schau- und Lustspielen die ihr zugetheilten Rollen einer Liebhaberin und in der Oper einer ersten Sängerin".[168]) Sie verfügte zwar über eine — wenn auch nicht starke — so doch wohlgebildete, helle, reine und biegsame Stimme,[169]) aber ihre schauspielerischen Leistungen wollten nicht recht gefallen, zumal sie „wie durch ein Uhrwerk in Bewegung zu kommen schien"[170]) und auch in Kleidung und Frisur wenig Geschmack bewies.[170]) Ihren Hauptwirkungskreis fand sie in der Oper angewiesen,[170]) „wo sie oft manche Arie sehr kunstmäßig zum Lobe der Musikkenner als große Sängerin ausführte, und daher, so lange, wie sie sang, gefiel. Ihr Spiel, ihr Anstand, — gefielen aber auch da nicht".[170])

Dem. Mattstedt,[171]) eine kleine „hoffnungsvolle"[172]) Schauspielerin, und Mons. Mattstedt (oder Hr. M. d. j.),[173]) ein musikalisch[174]) begabter Knabe, tanzten, spielten und sangen gelegentlich Kinderrollen.

---

78 bis 6. IX. 79), nach Hildesh. (bis Fasten 80), nach Schlesw., Sommer 80 nach Flensburg, Husum, Glückstadt, Kiel.

Kurze Zeit war Hr. M. ohne Frau bei Dir. Löwe am Hofth. Schwedt. 81: Das Ehepaar bei Intend., Generalauditor v. Meier u. Reg. Loebrs d. ält. am Th. in Schleswig (mit Filialbühnen in Glückstadt u. a.), ging dann zu Seyler (der die Hamb. Bühne am 1. IX. 83 eröffnete und am 21. V. 84 schloß) u. blieb auch bei Clos u. Zuccarini (die am 24. V. 84 eröffneten). 84—86: bei Tilly in Pommern, Meckl. u. Schleswig.

87: Hofth. in Neustrelitz u. Neubrandenburg. — 90: C. L. Wothe, N.-Th. Brünn. — 90/91: Graf Unwerth, Ofen u. Pest.

164) Pasqué 1 S. 72.

165) Pasqué 1 S. 72, 73. — Vgl. auch Német philologiai Dolgozatok XII: Kádár Jolán, A Budai és Pesti német szinészet története 1812 — ig (Geschichte der Ofener u. Pester Theater bis zum Jahre 1812). Budapest 1914, S. 46—50.

166) Ann. d. Th. 15 (1795) S. 71.

167) G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A. 10 000, Kontrakte vom 2. III. 1791 und 6. I. 1792. — Ebenso die Fachangaben in G. Th. K. 1793 S. 200.

168) G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A. 10 000, Kontrakt vom 2. III. 1791 und 6. I. 1792. — Nach G. Th. K. 1792 S. 330 und G. Th. K. 1793 S. 200: „naive Rollen, Liebhaberinnen im Schauspiel u. in der Oper; tanzt".

169) „Galerie" S. 94.

170) Ann. d. Th. 15 (1795) S. 71.

171) Margarethe [?] M. [d. ält.], geb. um 1784. (Nicht zu verwechseln mit ihrer jüngeren Schwester Theresa.)

172) Ann. d. Th. 15 (1795) S. 72; vgl. auch Pasqué 1 S. 72.

173) Louis [?] M., wahrscheinlich älter als Margarethe.

174) Vgl. auch Pasqué 1 S. 73.

Als Souffleur wurde ein Hr. Müller,[175]) als Theaterkassierer Hr. Seyfarth[176]) verpflichtet.

Die Offizianten

Das technische Personal, das zum Teil von Bellomo übernommen wurde, setzte sich zusammen: aus dem Theaterdiener und Requisiteur Höpfner,[177]) dem Orchesterdiener Riehl,[178]) dem Theaterschneider (Garderobier) Schütz,[179]) dem Theaterfriseur Lohmann[180]) und den beiden Theatermeistern (Dekorateuren) Blos[181]) und Brunquell.[182]) In Weimar wurden an den Theaterabenden noch 8 bis 12 Tagelöhner als Maschinisten beschäftigt. Blos und Brunquell mußten auch als Billetteure aushelfen; beide und auch Schütz spielten gelegentlich kleinere Rollen und wirkten in der Statisterie mit.

Das Orchesterpersonal

Als Theaterorchester stand in der Residenz die Herzogliche Hofkapelle zur Verfügung. Sie hatte an ihrer Spitze eine Reihe tüchtiger Dirigenten gesehen[183]) und genoß einen vorzüglichen Ruf.[184]) Ganz besonders soll der Konzertmeister Kranz „sich ausgezeichnet und die Leute wacker zusammengehalten haben".[185]) Im Bedarfsfalle wurde das Orchester durch Musikanten der Eberweinschen Stadtkapelle[186]) verstärkt.

Auf den Filialbühnen mußte aus einigen mitreisenden Hofmusikern und aus ortsangehörigen Musikanten eine kleine Theaterkapelle jedesmal erst gebildet werden. Dirigent war hier der Weimarische Korrevetitor

---

175) Hr. . . . Müller. Infolge der großen Zahl seiner Namensvettern war nichts Sicheres über ihn festzustellen.

176) Johann (Andreas) S. [nicht zu verwechseln mit anderen in Weim. Staatsdiensten stehenden Beamten!], geb. Großbrembach bei Buttstädt (S.-W.) 1771 als Sohn eines Landmannes. — Gest.: Weimar, 11. VIII. 1819, als Großherzogl. S. Theatersekretär u. Inspektor u. Rechnungsführer bei Großh. Hofbrauerei u. Bäckerei. —

Sollte Landschulmeister werden, wurde, nachdem er vom Lehrer Kräutler vorbereitet worden war, 1785 in Weimar in die Tertia des Gymn. aufgenommen, kam 87 nach Sekunda und scheint gute Fortschritte gemacht zu haben; Abgang unbekannt (88 oder 89). [Nach Mitt. des Gymn.-Dir. Koetschau Weimar.] —

177) (Wilhelm Jacob) Friedrich Höpfner [nach eigenhändiger Unterschrift. Nicht: Hoepffner, wie Sterbeurkunde irrtümlich angibt!], gewöhnlich nur „Friedrich" oder „Theater-Friedrich" genannt. — Geb. 1742. — Gest.: Weimar, 5. III. 1797 als „Fürstl. Theaterdiener". — Hatte bereits in Bellomos Diensten gestanden.

178) Johann Andreas Riehl [nicht Rühl!].

179) Wenzel Joseph S. Wird bereits 1783 als Garderobier bei Bellomo im Linkschen Bade in Dresden-Neustadt erwähnt, kam 84 mit nach Weimar.

180) Otto Heinrich L..

181) Johann Andreas Blos [nicht Bloß]. Geb. 1766, gest. Weimar, 26. II. 1804. — Stand bereits in Bellomos Diensten; seit 89 erwähnt.

182) Johann Wilhelm Ernst B., stand ebenfalls schon (seit 84) in Bellomos Diensten.

183) Vgl. Pasqué 2 S. 255—273.

184) Vgl. Genius d. Z. Jul. 1800 S. 378—379. — Vgl. auch „Briefwechsel Rahel-Veit" 1 S. 5.

185 Vgl. Gotthardi 2 S. 117; „Briefe über Jena" S. 142.

186) Alexander Bartholomaeus E., geb. 1750. — „Hof- und Stadtmusikus" in Weimar. — Gest. daselbst 30. V. 1811 an Nervenfieber, hinterließ 4 Kinder. Stammvater einer großen thüringischen Musiker- u. Musikantenfamilie.

und Tympanist Eylenstein,[187]) „ein seltenes Original und feuriger Liebhaber des Feuerwassers, aber sonst ein guter, in seiner Kunst wohlerfahrener Musiker".[188]) Er hatte nicht nur die Obliegenheiten eines Korrepetitors zu versehen und die Opern einzustudieren, sondern mußte auch den Flügel stimmen und allabendlich meistern, Noten schreiben und gelegentlich selbst Komödie spielen.

Bühnenvorstände, Beiräte und Mitarbeiter

Als „Theaterdichter", d. h. als Verfasser von Prologen, Epilogen, Antrittsreden usw., als Bearbeiter von Schauspielen und Operntexten, wirkte der vielgewandte Vulpius,[189]) der bereits — wie schon oben angedeutet — für die Bellomosche Gesellschaft mit ähnlichen Arbeiten hervorgetreten war.

Auf das Dekorations- und Kostümwesen hatte der Herzogliche Rat Georg Melchior Kraus,[190]) der bekannte Zeichner und Mitherausgeber des „Modenjournals" und Leiter der Zeichenschule, einigen Einfluß. „Er schuf, wirkte und bildete um sich her mit rastlosem Eifer, was nur irgend einer Kunstausbildung fähig war, erzog sich Schüler und Schülerinnen, entwickelte Kunstsinn und Kunstliebe im Publikum, gab Rat und tätige Leitung bei allen Vorfällen und Bedürfnissen des Geschmacks und der Kunst..."[191])

Für die Erziehung und Ausbildung des schauspielkünstlerischen Nachwuchses sorgten die Hofsängerin Corona Schröter,[87a]) der Hoftanzmeister Aulhorn[192]) und der Fechtmeister Kirscht.[193])

---

[187]) Johann Friedrich Adam E., „Fürstl. Hof-Musikus und Stadt-Organist in Weimar". — Auch als Komponist hervorgetreten (vgl. Intellig.-Blatt zum Modenjournal VII 1789). — 1791 Wochengage: 3 Taler.

[188]) Gotthardi 1 S. 100 u. 2 S. 127, 128.

[189]) Geb. 23. I. 1762 in Weimar als Sohn des Amtsarchivars Johann Friedrich V., gest. daselbst 26. VII. 1827. — Gymn. in W., Stud. jur. in Jena u. Erlangen. 88: Kandidat in Weimar, dann Sekretär in Nürnberg beim Frh. v. Soden, danach beim Grafen von Egloffstein auf Egloffstein. Seit 89 in Bayreuth, Würzburg, Erlangen u. (auf Goethes Empfehlung) in Leipz. in Göschens Buchhandl.. Seit 90 in Weimar; 97: Registrator u. 1800: Sekretär an der Herzogl. Bibl.; 1801 vermählt mit Helene Dealma aus Meiningen, 1805: Bibliothekar u. Münzinspektor, 1816: Rat u. Ritter des Falkenordens, 1813: Dr. phil. h. c. der Univ. Jena. (Vgl. San.-R. Dr. W. Vulpius-Weimar, „Die Familie Vulpius" in „Stunden mit Goethe" I. 2.)

[190]) Kraus [von Goethe u. überhaupt in Weimar gewöhnlich Krause genannt]. Geb. 26. VII. 1733 in Frankf. a. M., gest. 5. XI. 1806 in Weimar. — Studierte bei Tischbein in Cassel u. 61 in Paris bei Greuze u. Boucher, trat in die Dienste des Frh. v. Stein zu Nassau a. d. Lahn, später in die des Grf. v. Werthern. Goethe veranlaßte 75 seine Berufung nach Weimar, wo er 80 Rat und Direktor des Freien Zeicheninstituts wurde.

[191]) So äußerte sich über ihn sein Freund Bertuch.

[192]) Joh. Adam A., geb. 1729, vgl. Pasque 2 S. 262—263. Kam 56 als junger Schauspieler mit der Döbbelinschen Ges. nach Weimar, Bassist, blieb dort auch nach dem Abzug der Ges., spielte später im Liebhabertheater. (Vgl. Reden-Esbeck S. 430.) Gest. 27. I. 1808 zu Weimar an Schlagfluß, hinterließ eine Witwe und 4 Kinder.

[193]) Vgl. Pasque 2 S. 43.

Zweiter Hauptteil:

Geschichte der Weimarischen Hof-Schauspieler-gesellschaft während der Frühzeit der Goethischen Direktionsführung: 1791—1798.

I. Die erste Spielzeit: 7. Mai 1791 bis 25. Sept. 1791.

1. Die Saison in Weimar: 7. Mai bis 7. Juni 1791.

Die Dauer der ersten Weimarischen Spielzeit war von der Oberdirektion nur auf vier Wochen festgesetzt worden.

Eröffnung des Hoftheaters

Am Sonnabend, dem 7. Mai, strömte in den späten Nachmittagsstunden zum ersten Male eine festlich gestimmte Menge durch die Pforten des „Redouten- und Comödienhauses" zum „Herzoglichen Hoftheater". Leider sind keine Berichte und Schilderungen über diesen denkwürdigen Tag auf uns gekommen, aber wir können wohl mit Sicherheit annehmen, daß die Eröffnungsvorstellung in Gegenwart der Herzogin-Witwe, der regierenden Herzogin und des versammelten Hofstaates stattfand.

In Szene ging das bereits am 2. Febr. 1788 unter Bellomos Direktion zum ersten Male gespielte „ländliche Sittengemälde" „Die Jäger" von August Wilhelm Iffland.[1]) Vor Beginn der Vorstellung sprach Herr Domaratius den von Goethe verfaßten Prolog[1a]) („Der Anfang ist in allen Sachen schwer . . ."), in welchem der Dichter das Ensemblespiel als Leitgedanken für die künstlerische Wirksamkeit der Hofbühne aufstellte.

---

[1]) Besetzung: Oberförster: Malcolmi; Oberförsterin: Mad. Amor; Anton: Einer; Friedericke: Mad. Mattstedt; Amtmann: Amor; Kordelchen: Mlle. Malcolmi I.; Pastor: Fischer; Schulze: Mattstedt; Matthes u. Rudolph: Demmer u. Becker; Gerichtsschreiber: Genast; Wirthin: Mad. Neumann; Bärbel: Mlle. Neumann; 3 Bauern (Richard, Kappe, Roman): Becker, [Theaterschneider] Schütz, [Theatermeister] Blos. —

Kritiken liegen leider nicht vor. Genast (I., S. 79) berichtet nur über Dem. Neumanns Darstellung der Bärbel: „Ich war erstaunt, was dies schon zur Jungfrau erblühte Kind aus der an sich unbedeutenden Rolle schuf. Diese Faulheit im Ausdruck des Gesichts, im Sprechen u. allen Bewegungen war unbeschreiblich charakteristisch; ein Sturm von Applaus erhob sich, als sie die Bühne verließ, nachdem sie dieselbe mit unnachahmlicher Trägheit aufgeräumt hatte."

Hr. Malcolmi hatte sich einst beim Debüt am Bellomoschen Th. (2. II. 1788) mit der Paraderolle des Oberförsters durch sein „ganz vortreffliches u. natürlich schönes Spiel" im Fluge die Sympathien des Weimarischen Publikums erworben, während Hr. Einer damals als Anton „wie ein angeschossenes Thier herumtobte u. die schönsten Szenen so schlecht polterte, als wüßte er gar nicht was er sprach, u. das war wohl auch der Fall." (Ann. d. Th. 2 [1788] S. 48.)

[1a]) G. W. I 13 [1], S. 155. — Vgl. Wahle S. 36.

Repertoire

Im Laufe der Saison kamen an 14 Spieltagen ein „Divertissement Ballett" (wahrscheinlich von Mattstedt), elf Schau- und Lustspiele (von Kotzebue, Iffland, Jünger, Spieß, Unger, Dyk und Bertuch) und drei Opern oder Singspiele (von Païsiello, Martin-Martini und Dittersdorf) heraus. Bis auf das Ballett, die beiden Lustspiele und die Dittersdorfsche Oper war alles dem Bellomoschen Repertoire entnommen und gehörte überhaupt zum festen Bestande der deutschen Bühnen.

Goethes Tätigkeit

Goethe war während der ersten acht Tage durch „den soliden Bau des Schlosses und den leichten des Theatralischen Gerüstes" stark in Anspruch genommen.[2]) Mit Genugtuung konnte er auf die Leistungen der jungen Hof-Schauspielergesellschaft zurückblicken. Schon nach der vierten Vorstellung berichtete er an den Herzog:[3]) „Das Schauspiel überwindet alle feindseligen Einflüsse, die Einnahme ist gut, die Menschen im Durchschnitte genügsam, und wer ihnen den Spas verderben will, behält immer Unrecht. Ich habe die besten Hoffnungen, in einem Jahre soll es anders aussehen."

Briefwechsel: Schröder-Goethe

Schröder hatte am 7. Mai[4]) von Mannheim aus an Goethe einen ausführlichen Bericht über die Einrichtung des Hamburger Theaterkassenwesens gesandt. Zugleich hatte er ihm mitgeteilt, daß er Dem. Boudet auf Veranlassung der Mannheimer Schauspieler für die Hamburger Bühne verpflichtet habe, um sie dort zu einer tüchtigen Darstellerin auszubilden.

Goethe bedankte sich am 24. Mai[5]) „für das gütige Andenken und für die Mitteilung der Einrichtungen bei der Kasse." „. . . . . Schon habe ich Gebrauch davon gemacht und werde die unserige darnach in der Folge noch besser beurtheilen können. Die sieben [ersten] Repräsentationen, die unsere neue Gesellschaft gegeben, fielen so aus, daß man für den Anfang zufrieden seyn und für die Zukunft Hoffnung fassen konnte. Einen Prolog, den ich vorausschickte, lege ich bey. Denn obgleich eine solche Gelegenheitsrede gewöhnlich nicht sehr interessant seyn kann, so habe ich doch den Vortheil nicht aus den Händen lassen wollen, dem Publico und den Ackteurs zu seiner Zeit ein Wort sagen zu können. — Wegen Mdlle Boudet habe ich schon vorläufig an Herrn Beck geschrieben. Ich bin gegenwärtig im Stande, entschiedener zu sagen, daß ein Engagement für dieses junge Frauenzimmer in dem gegenwärtigen Momente bey uns nicht stattfinden kann. Eben so sehr bin ich überzeugt, daß sie unter Ihrer Leitung mehr als irgendwo ihr Talent auszubilden Gelegenheit finden wird, und wünsche ihr Glück, wenn Sie dieselbe unter Ihre Gesellschaft aufnehmen. Reisen Sie glücklich und erlauben mir in der Folge, bey vorfallenden Umständen Ihren Rath zu erfragen."

Briefwechsel: Reichardt-Goethe

Reichardt, der seinen Gegnern in Berlin hatte weichen müssen, hatte sich in Hamburg niedergelassen und an Goethe das von ihm ver-

---

2) G. W. IV 9, Nr. 2865 (14. May 91) S. 257.
3) Ebenda Nr. 2867 (17. May 91) S. 259.
4) Vgl. Pasqué I., S. 90 ff.
5) G. W. IV 9, Nr. 2868 S. 262.

konte Singspiel „Erwin und Elmire" gesandt. Goethe erwiderte am 30. Mai:[6]) „Die Partitur von Erwin und Elmira ist in meinen Händen. Das Geld dafür, wie auch für das Te Deum, werden ich Ihnen nächstens überschicken. Die Aufführung jenes Stücks, sowie der Claudine wird wohl bis auf künftigen Winter anstehen müssen. Wir haben an Gatto einen trefflichen Bassisten und lebhaften Akteur. Uebrigens muß unsere Oper sich noch verbessern. Wissen Sie nicht irgendwo eine Sängerin, mit der man Ehre einlegen könnte? Die arme Lebrun[7]) ist ihrem Manne bald nachgefolgt. Die beiden Leute habe ich sehr bedauert. Im Ganzen macht mir unser Theater Vergnügen, es ist schon um Vieles besser als das vorige, und es kommt nur darauf an, daß sie sich zusammen spielen, auf gewisse mechanische Vortheile aufmerksam werden und nach und nach aus dem abscheulichen Schlendrian, in dem die mehrsten deutschen Schauspieler bequem hinleiern, nach und nach herausgebracht werden. Ich werde selbst einige Stücke schreiben, mich darinne einigermaßen dem Geschmack des Augenblicks nähern und sehen, ob man sie nach und nach an ein gebundenes, kunstreicheres Spiel gewöhnen kann."

Rückkehr des Herzogs

Ende Mai oder Anfang Juni — kurz vor Schluß der Saison — war der Herzog wieder in seiner Residenz eingetroffen. Wahrscheinlich wird er die letzten Vorstellungen mit seiner Gegenwart beehrt haben.

Goethe in Ilmenau

Goethe konnte aber die Schlußaufführung nicht abwarten; er mußte sich am 6. Juni in bergbautechnischen Angelegenheiten für einige Tage nach Ilmenau begeben und übertrug deshalb auch seinem Mitdirektor Kirms die Vorbereitungen für die Sommerspielzeit. Die Truppe sollte während der Badezeit, Mitte Juni bis Mitte August, in Lauchstedt spielen, dann nach Erfurt gehen und Ende September zur neuen Winterspielzeit nach der Residenz zurückkehren.

Vorbereitung der Sommerspielzeit

Sowohl bei dem Herzog als auch bei Goethe scheint die Absicht bestanden zu haben, den Hofkammerrat mit nach Lauchstedt zu schicken. Dieser setzte aber diesem Ansinnen den entschiedensten Widerstand entgegen. Die Vollmachten des Regisseurs Fischer wurden deshalb für die Dauer der Sommerreise etwas erweitert; er erhielt quasi die Stelle eines stellvertretenden Direktors. Für die Schauspieler hatte Kirms — wohl in Anlehnung an die Hamburgischen Theatergesetze — eine Reihe

---

[6]) Ebenda Nr. 2869 S. 263.

[7]) Vgl. Reden-Esbeck S. 392. — Franziska Lebrün (Le Brun) geb. Danzi, eine der ersten Sopransängerinnen ihrer Zeit, Tochter des Violoncellisten Ignaz Danzi u. Schwester des Komponisten und Gesangspädagogen Franz Danzi. — Geb. 1756 zu Mannheim, dbt. daselbst 71 u. wurde die Zierde der dortigen Oper. 75 heiratete sie den berühmten Oboevirtuosen Ludwig August Lebrun, mit dem sie mehrere Kunstreisen machte. „Von 78 bis 91 genoß sie die Bewunderung von so ziemlich ganz Europa . . . . Im Carneval 91 sollte sie in Berlin singen, als der Tod ihres Gatten am 15. XII. 90 so heftig auf sie wirkte, daß sie nur noch einigemale in Alessandris „Ulysse" auftrat, dann krank wurde u. 10. V. 91 zu Berlin starb. Ihre Stimme hatte einen Umfang von drei Oktaven (klein a bis dreigestrich. A). Eine ihrer schönsten Rollen in der Oper war „Brenno" von Reichardt."

von Disziplinarvorschriften ausgearbeitet. Auch die künstlerischen Verhältnisse waren nicht vergessen worden. So lesen[8]) wir z. B.: „Bey Stücken, wo auch Statisten viel zur guten Vorstellung beytragen, zum Exempel bey Eßer wünscht der Herr Geheime Rath, daß die Herren und Dames, wie auch bey der Direction des Hrn. Schröder hergebracht ist, sich die Mühe geben mögen, die Stücke auf diese Art zu heben.“[9])

Rückblick In harter, zielbewußter Arbeit hatte sich die Hof-Schauspielergesellschaft während der kurzen Weimarischen Saison ein kleines Repertoire geschaffen. Wenn auch das Personal noch einige Lücken aufwies und den Vorstellungen bei der Kürze der Zeit die Abrundung und Geschlossenheit zum Teil noch fehlte, so konnten doch Oberdirektion und Schauspieler mit Genugtuung auf die erste Spielzeit zurückblicken.

Pressestimmen Auch die Weimaraner waren mit den neuen Theaterverhältnissen zufrieden. In einer Zuschrift in den „Annalen des Theaters“[10]) heißt es: „Die Ihnen ertheilte Nachricht, daß Herr Geheimerrath von Goethe Intendant des neuerrichteten Theaters geworden sey, ist zum Vortheil des hiesigen Theaterwesens völlig begründet. Es ist nicht zu läugnen, daß im Durchschnitt unser Geschmack durch die sonst hier spielende Bellomosche Schauspielergesellschaft ein wenig verstimmt worden ist, aber es gewinnt jetzt doch den Anschein, als wollte die gute Stimmung wieder kommen. Verbessert haben wir uns in Ansehung vieler Mitglieder der neuen Entreprise völlig, und es ist zu hoffen, daß dieses auch in Zukunft der Fall in der Wahl der Schauspiele seyn wird. Wie viel läßt sich überhaupt nicht bei einer kleinen Vermehrung der Gesellschaft mit einigen noch fehlenden Subiekten, und bei einer Direktion, wie die unsrige jetzt ist, für unsern Geschmack so wohl, als für unsere Unterhaltung, hoffen!“ — Aehnlich spricht sich der Korrespondent des Theaterkalenders[11]) aus: „Seit dem Abgang der Bellomoischen Schauspielergesellschaft nach Gräz in Steuermark (im Mai 1791), welche sonst jeden Winter unseren theatralischen Geschmack in Pacht nahm, und uns mehrentheils mit loser Münze bezahlte, ist hier ein Hoftheater errichtet worden, welches unter der Oberaufsicht des Herrn Geheimen Rath von Göthe steht. Daß sich unter diesen Umständen etwas mehr für Kunst und Kunstgefühl erwarten laßt, als unter der Impressa eines wirklich preßhaften Direkteurs einer wandernden Schauspielertruppe, das ist ausgemacht, und somit beginnt denn an unserm Theater-Horizont ein schöner Morgen, der einen schönen Tag verspricht. Wenigstens sind wir berechtigt, uns mit angenehmer Erwartung einer schönen Zukunft für ein treffliches Ganzes zu schmeicheln.“ — Selbst das Modenjournal[12]) äußerte sich sehr hoffnungsfreudig: „Unser neues Hoftheater, welches unter der Oberaufsicht des Hrn. Geh. Raths von Göthe steht, eröffnete mit einem von ihm ver-

---

8) G.-Sch.-Arch.: Lauchst. Gastspielakten 1791.
9) Vgl. Hamb. Theatergeſ. (Ann. d. Th. 9 [1792] S. 11) § 51.
10) 8 (1791) S. 83 (datiert: Weimar, 6. Juli 1791).
11) 1792 S. 330.
12) 1791 VI, S. 419.

fertigten Prolog und den Jägern v. Iffland am 7. Mai die Bühne. Die getroffenen Anstalten und Verfügungen, die gute Wahl der meisten Mitglieder der Gesellschaft, die Hoffnung, die wir von künftigen Einrichtungen und Veranstaltungen zu haben berechtigt sind, lassen uns die Drangsale wieder vergessen, die unser Geschmack durch die sonst hier spielende Bellomoische Gesellschaft erlitten hat, und wir schauen freudig angenehmeren Winterabenden im Schauspielhause entgegen, als wir sonst in demselben genießen konnten."

2. Die Saison in Lauchstedt: 13. Juni bis 14. August 1791.

Goethes Rückkehr

Die Abreise der Hoftruppe nach Lauchstedt

Am 11. Juni kehrte Goethe aus Ilmenau wieder in die Residenz zurück. Er traf die Hof-Schauspielergesellschaft aber nicht mehr an, denn sie war bereits am 10. auf sieben offenen Fuhrwerken, gefolgt von drei Leiterwagen mit den wichtigsten Dekorationen und Requisiten, nach Lauchstedt[13]) gezogen.

Die Stadt Lauchstedt 1791

Das Städtchen hatte als Luxus- und Modebad bereits seine erste Blütezeit hinter sich. Der Ort zählte im Jahre 1791 zirka 720 Einwohner in 138 Feuerstätten und lag in einer landschaftlich wenig reizvollen Gegend, inmitten fruchtbaren Ackerlandes.[14]) Von Merseburg war Lauchstedt eine Stunde, von Halle zwei und von Leipzig und Naumburg vier Stunden Wagenfahrt entfernt.[15])

Der herzlich unbedeutende Ort glich eher einem großen Dorfe oder Flecken[16]) als einer Stadt und wies keine Sehenswürdigkeiten auf. Er hatte keine Mauern und bestand nur aus einer einzigen Straße und dem Marktplatz.[16]) Dafür bildeten die freundlichen und heiteren Badeanlagen — besonders „die 400 Schritt lange Allee", die dort stehenden „24

---

[13]) Den Herren Karl Kuhblank d. ält. u. Bürgermeister Kern in Lauchstedt bin ich für wichtige ortsgeschichtl. Mitteil. zu großem Danke verpflichtet.

Die Literatur über L., sein Badeleben u. sein Theater ist verhältnismäßig sehr groß u. besonders in den letzten Jahren stark angewachsen. Es wurden namentlich benutzt:

Koch, J. C. A. Der Gesundbrunnen u. das Bad zu L., hist., physik. u. chemisch beschrieben. Nebst einer kurzen Topographie des Städtchens L. Lpzg. 1790. — Nasemann, O., Bad L. Halle. Neujahrsblätter, Hrsg. v. d. Hist. Kommission der Prov. Sachsen. Bd. 9. — Menge, P., Bad L. u. sein Goethetheater. Halle 1908. — Wolff, G., Das Goetheth. in L. Halle 1908. — Maak, F., Das Goetheth. in L. Lauchst. 1905. — Wustmann, G., Aus Leipzigs Vergangenheit. Ges. Aufsätze: L., ein Modebad der Leipziger im 18. Jahrhundert. Lpzg. 1885. — Reinhold, H., Bad L. u. sein Goetheth. 2. Aufl. Halle 1914. — Ferner: Schorcht u. Krieg.

[14]) Vgl. „Ueber Reise-Nachbetereien" S. 31.

[15]) Ebenda S. 35, 40.

[16]) Vgl. Schorcht S. 15.

Kaufmannsbuden" und „das frische Teichgewässer" — den Stolz der Bürger.[17])

Das Badepublikum

Das Bad erfreute sich bei den Höfen der sächsisch-thüringischen Fürsten- und Herzogtümer großer Beliebtheit. Auch die kursächsischen Adelsfamilien, die hohen Beamten aus Merseburg, die Professoren aus Halle und Leipzig weilten in Lauchstedt regelmäßig zur Kur. Daneben waren es die vornehmen Patrizierfamilien aus Leipzig, Dresden, Halle, Dessau und Berlin, die hier im Sommer zusammenströmten,[18]) häufig, namentlich Sonntags, fanden sich auch Hallische Studenten ein und feierten mit Sang und Klang ihre Kommerse.[19])

Vergnügungen

In Ermanglung einer großartigen Natur konnte Lauchstedt seinen Badegästen nur wenig Zerstreuung bieten: die erste und vorzüglichste Unterhaltung war das Spiel an den Pharaotischen, den zweiten Rang nahmen die Tanzvergnugungen, und zwar morgens, mittags und abends ein; auch Ausflüge nach Merseburg, Halle und Schlettau waren sehr beliebt.

Lauchstedter Theatergeschichte

Schon früh hatte der Zusammenstrom der vornehmen Welt wandernde Schauspielergesellschaften nach Lauchstedt gelockt.[20]) Im J. 1776 hatte der Theaterdirektor Koberwein das „Erste" Lauchstedter Komödienhaus, eine elende Bude, auf dem „Thonberge" hinter dem Schlosse errichten lassen. Bellomo erhielt 1785 die Erlaubnis, an Stelle der baufälligen Koberweinschen Baude ein neues Theater zu er-

---

17) Alte Karten von der Stadt u. den Brunnenanlagen sind nicht vorhanden; auch in die neueren Separationskarten sind nur die Flurlagen aufgenommen worden. 1912 wurden die Kuranlagen neu vermessen. (Vgl. die Karten: Katasteramt Halle III, Generalkommission zu Merseburg, Katasterbureau zu Merseburg.)

18) Die alten Kurlisten befinden sich im Archiv der Landesdirektion zu Merseburg. In den neunziger Jahren weilten allsommerlich ca. 200 Familien als Badegäste in L. Für das Badeleben vgl. u. a. die Schilderungen im Modenjournal 1796, XII, S. 250; Mai 1797, XII S. 248; Januar 1798, XIII, S. 25.

19) In Halle studierten damals ca. 1200 Studenten. Allwöchentlich kamen wenigstens ca. 300 nach Lauchstedt (vgl. auch Schorcht, Fabricius S. 166 u. f., Krieg S. 67).

Aus der umfangreichen Literatur über Halle (Stadt, Universität Studentenschaft) sind besonders folgende Schriften benutzt worden:

Beschreibung der Stadt H. nebst umliegenden Städten. Halle 1791. — Hertzberg, G., Die Stadt u. Univers. H. i. Jahre 1794. Halle 1894. — Festzeitung, Zum 200jährigen Un.-Jubiläum 1894, Nr. 3, S. 32. — Hertzberg, G., Kurze Uebersicht über die Gesch. der Un. in H. bis zur Mitte des 19. Jh. Halle 1894. — Hertzberg, G., Gesch. der Stadt H. a. d. S. von den Anfängen bis zur Neuzeit. III. Halle 1893. — König, F., Aus zwei Jahrhunderten. Gesch. der Studentenschaft u. des studentischen Korporationswesens auf der Un. H. Halle 1894. — Studentensprache und Studentenlied in H. vor hundert Jahren. Neudruck des „Idiotikon der Burschensprache" von 1795 u. der Studentenlieder von 1781. Eine Jubiläumsgabe für die Un. H.-Wittenberg, dargebracht vom Deutschen Abend in H. Halle 1894. — Schneider, „H.sches Studentenleben zu Ausgang des 18. Jh.", Bursch. Bl. Nr. 11/12 (S.-S. 1903), S. 250. — Vertraute Briefe über H., vorzüglich die Fr. Un. das. Giebichenstein 1798. — [Augustin], Bemerkungen eines Akademikers über H. u. dessen Bewohner in Briefen. Germanien 1795. — Taschenbuch für Studenten. Halle 1797.

20) Vgl. den Abriß der Lauchst. Theatergeschichte bei Krieg S. 75, Doebber S. 29.

bauen. Auch dieses war nichts weiter als eine mit Schindeln gedeckte Bretterscheune, die freilich 1790 zu einem „ordentlichen Comödien Haus von Bleichwand" (Fachwerk) umgestaltet wurde.

Bellomos Komödienhaus

Dieses „*umgebaute*" *Bellomosche Theater* — ein langgestrecktes, schmuckloses, weißgestrichenes Gebäude, das äußerlich einer „Kalkhütte" oder einem „Schafstalle" glich und nur über primitive Zuschauer-, Bühnen- und Garderobenräume verfügte — benutzte auch die Weimarische Hof-Schauspielergesellschaft.[21])

Das Gebäude stand auf einem dreieckigen, freien, sonnigen Platze, der von dem Schloßgraben, der Straße nach Schlettstadt (heute: Lindenstraße) und einer Reihe Bürgerhäuser (heute: Goethestraße) eingeschlossen wurde.[22]) Im J. 1803 wurde es abgerissen und an seiner Stelle die „Mädchenschule" gebaut; seit einigen Jahren dient dieses Haus als Amtswohnung für den Stadtpolizisten.

Der Grund und Boden, auf dem das Komödienhaus stand, war Eigentum des Amtes Lauchstedt. Für den Besitzer des Gebäudes bestand deshalb immer die wenig angenehme Aussicht, es auf Befehl der Regierung herunterreißen zu müssen.[23])

Aufsicht und Zensur

Die theatralischen Aufführungen standen „in Ansehung der Sittlichkeit und der Dezenz der aufzuführenden Stücke"[24]) unter der Aufsicht des *Amtes in Lauchstedt*, das auch in diesen Fragen der *Stiftsregierung in Merseburg* unterstellt war. Die Regierung hatte „gegen anstößige Stücke, sobald davon etwas zu deren Wissenschaft gelangte, die erforderlichen Vorkehrungen zu treffen";[24]) dem Amte „gebührte Polizey-Amts wegen hierbey die nöthige Aufmerksamkeit".[24])

Theaterwache

Allsommerlich wurde von dem zweiten, in Merseburg garnisonierenden Bataillon des „Chursächsischen Infanterie-Regiments Prinz Xaver" ein kleines *Militärkommando* (von 1 Unteroffizier und 6 Mann) zur Aufrechterhaltung der Ordnung nach Lauchstedt entsandt. Dieses Kommando stellte an den Aufführungstagen einen Mann als Theaterwache.[25]) Nötigenfalls standen auch die „Rotröcke" der zweiten Eskadron

---

21) Vgl. *Schorcht* S. 52.

22) Dieser Platz führte, wie schon oben erwähnt, die Bezeichnung: „Der Thonberg", weil hier ein lehmiger Hügel gestanden hatte, den Kurfürst Friedrich August III. von Sachsen 1775 fast vollständig abtragen ließ.

Im Kataster führt das 19 ar 10 qm große Gelände die Parzellennummer 259 (vgl. Grundbuchamt Lauchstedt: Bd. IV. Blatt 157: Grund Acta des Kgl. Pr. Landgerichts zu Halle über die Mädchenschule zu Lauchstedt: Lindenstraße [an der Lindenallee] 10. Wohnhaus mit Hofraum, Anbau u. Stall). — Die Gebäude sind in die Karte nicht eingetragen worden.

23) Vgl. G. W. IV 12, Nr. 3613, S. 203.

24) Merseb. Reg.-Arch.: Acta das Schauspielhaus zu Lauchstedt betr. — Abgedruckt bei *Döbber* S. 75.

25) Das Regiment trug weiße Röcke (mit hellbl. Rabatten u. Aermelaufschlägen u. rot. Kragen). Vgl.: Lipp. 2198 s: *Abbildung der Churfürstl. Saechs. Armee*, S. 22. — Lipp. 2199: *Pragmatische Geschichte*, S. 84. — Lipp. 2200: *Geschichte u. bildliche Darstellung*, Nr. 23 u. 24.

des „Chursächsischen Chevauxlegers-Regiments Prinz Constantin von Sachsen-Weimar" (seit 1793 „Regiment von Roßler" genannt) zur Verfügung der Behörde, da sie schnellstens aus ihrer eine Stunde entfernten Garnison Schafstädt herbeigeholt werden konnten.[26])

Lauchstedter Theaterpublikum

Für die Aufstellung des Spielplanes mußte der Regisseur die sehr verschiedenen Bildungsstufen des Lauchstedter Theaterpublikums berücksichtigen.

Die lebenslustigen jungen Dämchen und Herrchen, die nach dem Bade gekommen waren, um ein paar schöne Sommermonate zu vertändeln, wünschten auch im Schauspielhause nur der heiteren Muse zu huldigen. Von gewissem Einflusse auf die Bildung des Spielplanes war auch die den niederen Ständen angehörende städtische Bevölkerung Lauchstedts sowie die bäurische der Umgegeng, die sich am liebsten an derben Possen und Späßen verlustieren wollte. Am schwersten waren die eingebildeten kursächsischen Adelsfamilien (zumal die Angehörigen der ahnenschweren Domherren Merseburgs) in ihren literarischen Ansprüchen zu befriedigen. Einerseits verlangten sie im Repertoire die stärkste Berücksichtigung der Neuheiten, andererseits forderten sie von den Stücken wohltemperierten Inhalt und besonders unbedingte Schonung ihres sehr empfindlichen Standesgefühls.

Eine Freude war es dagegen, für die vornehmen Patrizierfamilien und die Kreise der feingebildeten Professoren aus Halle und Leipzig zu spielen, zumal dieses Publikum — an den guten Leistungen tüchtiger Theatergesellschaften geschult — auch an die Kunst der Weimarischen Schauspieler hohe Anforderungen stellte.

Die Hallenser Studenten als Theaterbesucher

Einen wesentlichen, ja, öfters den Ausschlag gebenden Teil der Zuhörerschaft bildeten, wie in Weimar, die Studenten.[27]) Schon seit den fünfziger Jahren waren sie an den Komödientagen nach Lauchstedt gekommen, da sie in Halle wegen des dort herrschenden Pietismus den Genuß des Schauspieles entbehren mußten.

In weit stärkerem Maße als in Jena machte sich der Typus des „Renommisten" in der Halleschen Studentenschaft bemerkbar.[28]) Nur wenige Musensöhne waren „anständig und zurückhaltend", die meisten zeigten „ein gewisses Hinaussetzen über alle bürgerlichen Verhältnisse". Häufig genug sah sich der Amtmann genötigt, gegen das „ungezwungene" Auftreten der Studierenden einzuschreiten, oft genug gaben sie im Komödienhause Proben ihres ungebändigten Naturburschentums.[29]) Nichtsdestoweniger waren die Herren Studiosi in Lauchstedt gern gesehen, denn die Gastwirte konnten sie geradezu als eine Quelle des Wohlstandes betrachten,[29]) und dem Theaterleiter brachten sie volle Häuser.

---

[26]) Das Chevauxlegers[Dragoner]-Regiment trug rote Röcke (mit hellöl Rabatten), weiße Hose, weiße Weste. Vgl. wie oben: Lipp. 2198 s S. 17. — Lipp. 2199 S. 48. — Lipp. 2200 Nr. 35 u. 36, u. Knötel, Uniformkunde XIII (Lipp. 2123): Kur-Sachsen, Dragoner 1796, Regim. v. Roßler.

[27]) Vgl. z. B. Schorcht S. 55/56 u. Krieg S. 67.

[28]) Vgl. Schorcht S. 67.

[29]) Vgl. z. B. Krieg S. 67 u. 68.

Vom Gefühle ihrer Unentbehrlichkeit überzeugt, machten sie sich einen Hauptspaß daraus, den vornehmen Badegästen auch im Theater so burschikos wie möglich entgegenzutreten. Der Erfolg dieser Bemühungen war denn auch, daß ihnen an den Tagen ihrer Anwesenheit das Parterre allein überlassen blieb und sich nur einzelne couragierte Philister in die Logen wagten. Die Hüte im Zuschauerraum aufzubehalten, war auch in Lauchstedt Burschenbrauch, und die Regie konnte es nur auf Umwegen erreichen, daß die Herren Studenten diesen Teil ihrer „akademischen Freiheit" im Sommer 1795 aufgaben. Sie betrachteten es als ihr gutes Recht, während der Proben im Zuschauerraum zu erscheinen, abends ihre theaterwissenschaftlichen Studien hinter den Kulissen fortzusetzen und die Zwischenakte mit den geschminkten und kostümierten Komödianten vor dem Bühneneingange zu verplaudern. Zuweilen verstanden sie sich sogar dazu, der Kunst ein Opfer zu bringen und zum Gaudium ihrer Kommilitonen als Statisten auf der Bühne herumzuagieren.

Die heißblutige Dramatik der „Spektakelstücke" und der Schwung der Schillerschen Jugendwerke kamen dem Geschmack der freiheitsdurstigen Halleschen Musensöhne am stärksten entgegen.[30])

„Die Weimarische Hoftheatergesellschaft hatte einen großen Vortheil, Sommers in Lauchstedt zu spielen", so urteilt Goethe in den Tag- und Jahresheften 1791.[31]) „Ein neues Publikum, aus Fremden, aus dem gebildeten Theil der Nachbarschaft, den kenntnißreichen Gliedern einer nächstgelegenen Akademie und leidenschaftlich fordernden Jünglingen zusammengesetzt, sollten wir befriedigen."

Sogleich nach Ankunft der Hof-Schauspielergesellschaft in Lauchstedt hatte der Regisseur Fischer das Theatergebäude für die Vorstellungen instand zu setzen. Dann galt es, das Orchester zusammenzustellen. Da die Stadtmusikanten in Lauchstedt und Merseburg nicht den bescheidensten Ansprüchen genügten, dachte Hr. Fischer daran, die Hautboisten der Garnison Zeitz zu verpflichten. Er mußte aber diesen Plan wieder aufgeben, weil die Militärbehörden keinen Urlaub erteilten. Dem Korrepetitor, Hrn. Eylenstein, blieb nun nichts weiter übrig, als doch wieder zwei Lauchstedter und zwei Merseburger Stadtmusikanten neben die beiden aus Weimar mitgenommenen Hofmusiker ins Orchester zu setzen. Bei Opern und bei „Stücken mit Arien und Tänzen" mußten noch der Schauspieler Hr. Mattstedt und der Kassierer, Hr. Seyfarth, mitmusizieren. Vorbereitungen der Regie

Die erste Lauchstedter Gastspielsaison der neuen Hoftheatergesellschaft wurde am Pfingstmontag, dem 13. Juni, mit Kotzebues „Kind der Liebe" eröffnet. Eröffnung 13. Juni 179

---

30) Vgl. z. B. Schorcht S. 53, 55—56 u. 64 u. Krieg S. 67.
31) G. W. I 35, S. 18.

Regisseur Fischer

Allwöchentlich hatte Hr. Fischer über die geschäftlichen und künstlerischen Verhältnisse nach Weimar zu berichten. Ebenso oft empfing er neue Instruktionen. Trotzdem hatte er in der Bühnenleitung ziemlich freie Hand, zumal die Oberdirektion ihn angewiesen hatte, Bellomos Lauchstedter Erfahrungen zu verwerten und deshalb seine Vorschläge beim Aufstellen des Spielplanes und bei der Verteilung der Rollen durchaus berücksichtigte. Bedauerlich war es jedoch, daß Hr. Fischer bei der Gesellschaft seine Autorität als Regisseur nicht durchsetzen konnte, und daß dadurch eine allgemeine Disziplinlosigkeit um sich griff. Auch die Studenten machten ihm das Leben recht sauer, indem sie Dem. Neumann und die beiden Damen Malcolmi mit ihrer Gunst beehrten, gegen ihn selbst aber und gegen die Herren Genast und Gatto allerlei „Kabalen" und „Tumulte" anzettelten. Was die geschäftliche Leitung der Filialbühne betraf, suchte Hr. Fischer seinen Ehrgeiz darin, so billig wie möglich zu wirtschaften. Dem Landkammerrat Kirms war natürlich diese Art der Geschäftsführung schon recht. Von einer großzügigen Theaterleitung konnte aber dabei keine Rede sein. Die ganzen Verhältnisse blieben deshalb eng und kleinlich, so daß die Gesellschaft öfters recht bedenklich das Niveau der Wanderschmieren streifte.

Hr. Müller und Hr. Stecher

Da sich Hr. Müller nicht als Souffleur bewährte, übernahm Ende Juni der neuengagierte Hr. Stecher,[32]) der indessen nach einigen Wochen die Gesellschaft wieder verließ, seinen Posten. Hr. Müller debütierte am 10. Juli in einer kleinen Rolle als Buchhalter Weal in dem Hagemeisterschen Schauspiel „Die Engländer in Amerika". Da er aber auch als Darsteller nur zur Last fiel, sollte er „abgefertigt" werden; es dauerte immerhin bis Januar 1792, bis er von der Weimarischen Hoftruppe abging.[33])

Stubenrauch

Zur Unterstützung der Offizianten wurde der in Lauchstedt wohnende Schwager Brunquells, der Zimmermann Stubenrauch, verpflichtet. Er besorgte die Requisiten, kehrte das Komödienhaus, half Lichte putzen und holte die Theaterzettel aus der Stiftsdruckerei in Merseburg.

Badereise des Weimarer Hofes

Am gleichen Tage, an dem die Hof-Schauspielergesellschaft nach Lauchstedt gezogen war, hatte sich der Herzog in Begleitung der Herzogin und des ganzen Hofstaates nach Wilhelmsthal zum Kuraufenthalt begeben. Nur die Herzogin Amalia war in Weimar zurückgeblieben.

Goethes Tätigkeit in Weimar

Goethes Interessen richteten sich in diesen Tagen besonders auf den Schloßbau und die optischen Versuche. Auch durfte er sich nicht den

---

[32]) Ueber seine Persönlichkeit ist nichts näheres bekannt. 1791 debt. er u. seine Frau als Franz u. Lotte in „Menschenhaß u. Reue" am Schleswig. Hofth. (Intend. Hofjägermstr. u. Kammerjunker von Warmstädt, Regisseur Seyler).

[33]) Ueber seine weiteren Schicksale ist nichts bekannt. Ein Souffleur M. war Sommer u. Herbst 1795 bei der Ges. des Majors Franz Anton von Weber in Salzburg u. Hallein (vgl. Costenoble 1 S. 86).

höfischen Pflichten gegen die Herzogin-Witwe entziehen. Anfang Juli entwarf er die Statuten für eine Gesellschaft, die sich im kommenden Winter am ersten Freitage eines jeden Monats zur Pflege wissenschaftlicher und künstlerischer Bestrebungen bei der Herzogin Amalia versammeln sollte.

Juli 1791

Als Leiter der Oberdirektion erließ Goethe allwöchentlich an die Regie nach Lauchstedt mancherlei Bestimmungen, Anordnungen und Entscheidungen. An den Herzog schickte er nach Wilhelmsthal am 1. Juli in einer „bunten Depesche“ auch einige Theaterzettel und schrieb dazu:[34]) „In Lauchstädt geht es ganz leidlich. Es fügt und schickt sich alles. Kleine Inconvenienzen werden nicht gerechnet, sie machen nur Herrn Fischer zu schaffen.“ Am 8. berichtete er in einem zweiten Briefe:[35]) „In Lauchstädt geht alles ganz artig. Die Anstalt reussirt gewiß.“

Goethes Reise nach Eisenach und Wilhelmsthal

Wahrscheinlich hat Goethe in diesen Tagen auch mit den Erfurter Regierungsbehörden über die neu einzurichtende Filialbühne Verhandlungen geführt.[35a]) Er scheint sogar die Absicht gehabt zu haben, in Erfurt auf seiner für Mitte Juli in Aussicht genommenen Badereise Halt zu machen, um dort die Besprechungen mit dem „so aufgeklärten Freund und Beschützer der Wissenschaften“,[36]) dem Koadjutor Carl Theodor von Dalberg,[37]) persönlich zu Ende zu führen.[35a]) Da ihn aber ein dringender Brief des Herzogs plötzlich (um den 10.) abberief, konnte er sein Vorhaben nicht ausführen.[35a])

Repertoire

Während des neun Wochen währenden Aufenthalts der Gesellschaft in Lauchstedt wurde an 40 Spieltagen 11mal Oper, 35mal Schauspiel und 2mal Ballett gegeben. Das Repertoire vergrößerte sich um zwei neue Opern und 16 neue Schauspiele.[37a]) Der Zahl der Aufführungen

---

[34]) G. W. IV 9, S. 275 Nr. 2878.

[35]) Ebenda S. 278 Nr. 2880.

[35]a) Vgl. G. W. IV. 18, S. 44 Nr. 2880a.

[36]) Ueber Reise-Nachbetereien S. 17.

[37]) C. (Th. Anton Maria) Reichsfreiherr von u. zu Dalberg, Kämmerer zu Worms, geb. 1744, gest. 1817. (Aelterer Bruder des Mannheimer Intend. Wolfg. Heribert u. Vetter des Mainzer Intend. Friedrich Franz Karl.) Seit 1772 Statthalter von Erfurt, 1787 Koadjutor der Kur Mainz u. des Hochstiftes Worms, 1788 Koadjutor von Konstanz u. Erzbischof von Tarsus. 1802 Erzkanzler des Deutschen Reiches. 1806 Souveräner Fürst-Primas des Rheinbundes, 1810 Großherzog von Frankfurt, 1813 Erzbischof von Regensburg.

Vgl. v. Beaulieu-Marconnay, Karl v. D. u. seine Zeit. 2 Bde. Weimar 1879.

[37]a) Darunter befand sich auch das „hist. Trauerspiel“ „Die Tempelherren“ von Johann Nepomuk Ritter von Kalchberg (— im Original: Graz 1788 als „dramat. Gedicht“ bezeichnet! —). Fischer hatte das Versdrama, „da er sich eine gute Einnahme von der Aufführung versprach, für die Weimarische Gesellschaft optirt, die Verse aufgelöst und in Prosa gesetzt“ (vgl. G.-Sch.-Arch. Lauchst. Gastspielakten 1791, Bericht Fischers vom 17. VI.). Das Stück gefiel aber nicht u. wurde nicht wiederholt. —

Burkhardt gibt S. 2 u. 130 irrtümlich Joh. Christoph Kaffka (recte Engelmann) als Original-Dichter an, während er tatsächlich nur Verfasser der Mannheimer Prosabearbeitung von 1796 ist.

nach beherrschten Schau- und Lustspiele von Kotzebue, Iffland, Babo, Anton-Wall und Schröder und Dittersdorfsche Singspiele das Repertoire. Besonders die Opern und die Lustspiele erfreuten sich, der guten Besetzung wegen, eines regen Zuspruches.

Goethes Rückkehr

August 1791

Auf seiner Ende Juli angetretenen Rückreise hielt sich Goethe einige Tage in Gotha und wahrscheinlich auch in Erfurt auf. Anfang August traf er dann wieder in der Residenz ein.

Auf dieser Sommerreise hatte er den „Groß-Cophta" beendet; bei der Gestaltung einzelner Rollen haben dem Dichter unzweifelhaft die Weimarischen Bühnenkünstler vorgeschwebt.

3. Die Saison in Erfurt: 19. August bis 25. Sept. 1791.

Uebersiedlung nach Erfurt

Inzwischen waren die Verhandlungen mit den Erfurter Behörden zum Abschluß gekommen, und am 15. August abends verließ die Hof-Schauspielergesellschaft das traute Lauchstedt, um die neue Filialbühne zu beziehen.

In der Nacht zum 17. traf die Truppe in Erfurt ein.

Die Stadt Erfurt

Die vieltürmige und ehrwürdige Stadt war mit Weimar durch eine bequeme Chaussee[38]) verbunden und lag weithin sichtbar „in der lachendsten, ausgebreitetsten Gegend".[39]) Schöne hohe Wälle und Mauern liefen noch in weitem Bogen um die „sehr weitläufig und zerstreut gebaute, große, aber minder volkreiche Stadt".[39]) Vor jedem Tor fand man die „heiterste Landschaft", und im Süden lag „der dunkle schattige Steiger voll der trefflichsten Spaziergänge".[39])[40])

Staat und Stadt

Erfurt[41]) war eine kurmainzische Stadt und zählte zirka 17 000 Einwohner. Kurfürst-Erzbischof von Mainz war Friedrich Carl

---

[38]) Ueber Reise-Nachbetereien S. 17.

[39]) Ebenda S. 18.

[40]) Vgl. Kartensammlung der Berliner Staats-Bibliothek: VII. 2914. die Originalkarte des Erfurter Gebiets, aufgenommen durch Sous-Lieutenant v. Witzleben und Fachndrich Friedrich Moritz, Reinzeichnung von Moritz (ca. 1800).

[41]) Herr Weber, Sekretär am Stadtarchiv in Erf., u. Herr Hugo Hofmann, Gymnasialprofessor, Mitgl. der Akademie u. Schriftführer des Geschichtsvereins zu E., haben meine Arbeit durch Hinweise auf kultur- u. theaterhistorische Verhältnisse der Stadt E. gefördert. An dieser Stelle ihnen zu danken, ist mir eine angenehme Pflicht.

Ueber das alte E. um das Jahr 1790 gibt Dominikus, J., E. u. das E.ische Gebiet (Gotha 1793) eine vorzügliche Orientierung; er veröffentlichte auch einen kleinen Stadtplan u. eine Ansicht der Stadt, vom Steigerwald aus gesehen. Für das geistige Leben in E. kommen die Aufsätze von Vorberger, R., E.'s Stellung zu unserer classischen Literaturperiode (Erf. 1869), für das Milieu der Gesellschaft Beyer, C., Neue Chronik von E. (1736—1815), Erf., in Betracht.

Joseph.[42]) Die Regierungsgeschäfte in Erfurt führte der bereits oben erwähnte Koadjutor. Unter seiner Regierung hatte die Stadt nach schweren Krisen einen neuen Aufschwung genommen, die sehr herabgekommene Universität[43]) begann sich zu heben, die Akademie der Wissenschaften[44]) blühte auf, und feingeselliges und wissenschaftliches Leben fanden wieder Aufmunterung und Pflege.

Dalbergs Statthalterschaft

Zwei Drittel der Bevölkerung gehörten der römisch-katholischen Kirche an, ein Drittel bekannte sich zum protestantischen Glauben.

Bevölkerung

Der Hof des Koadjutors war von Edelleuten, Offizieren, Gelehrten und höheren Beamten umgeben, und öfters verweilten hochstehende Reisende einige Tage in Erfurt, um Hof und Stadt kennenzulernen.

Hof

Die Garnison bestand aus Kontingenten kurmainzischer und kaiserlicher Truppen.[45])

Garnison

Das Theater befand sich in der Futterstraße, im Hintergebäude des „Universitäts-Ballhauses". Die Bühne war nur klein, die maschinelle Einrichtung einfach, der Fundus mehr als bescheiden. Der Zuschauerraum hatte den Charakter eines einfachen rechteckigen Saales, der in erster Linie für Redouten und Tanzvergnügungen, nebenher auch für Theaterzwecke bestimmt war; er enthielt auch einige Logen und eine Galerie.

Theatergebäude

Das Haus steht noch heute, wenn auch äußerlich und innerlich vollständig verändert und umgebaut. Es ist ein etwa 60 Meter langes, symmetrisch angelegtes, dreistöckiges Gebäude; über dem mittleren Teile der Front erhebt sich eine Art griechischer Tempelgiebel.[46])

Die Geschichte des alten Theatergebäudes ist sehr interessant.[47]) Es haben hier unter anderen folgende Gesellschaften gespielt: von 1756 bis 1757 die Döbbelinsche, 1769 die Abtsche Gesellschaft, dann eine Dilet-

Erfurter Theatergeschichte

---

42) F. C. J. Reichsfreiherr von und zu Erthal, geb. 1719, gest. 1802, letzter Erzbischof u. Kurfürst zu Mainz.

43) (Gegr. 1392, aufgel. 1816.) Vier Fakultäten: Kathol.-theol. Fakult.: 7 Professoren, daneben noch 5 der Augsburg. Konf. — Jurist. Fakult. 10 Prof. — Mediz Fakult.: 7 Prof. — Philos. Fakult.: 12 Prof., daneben 6 Privatdozenten u. die Fecht-, Tanz-, Stall- u. Sprachmeister. — Ca. 100 Studenten.

Vgl. Liebe, G., Die Univers. E. u. Dalb. Halle 1898.

44) „Kurmainz. Akademie nützlicher Wissenschaften zu Erfurt", gegr. 1751, durch Dalberg 1776 reorganisiert. Besteht noch heute als „Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt".

Vgl. Festschrift z. Feier d. 150jähr. Bestehens d. Kgl. Akad. in E. Jahrbücher d. Kgl. Akad. gem. Wiss. zu E. N. F. Heft 30.

45) Nach dem Stande vom 31. Jan. 1792: „Das Churmainzische Regiment von Knorr" unter dem Befehle eines Generals, 429 Mann, dazu Generalstab mit 17 Personen, die Artillerie mit 26 Mann u. das Husarenkommando mit 11 Mann. — „Das Kaiserl. dritte Bataillon von Erbach des Regiments Matthesen" unter dem Befehle eines Majors, 414 Mann.

46) Im Kataster u. Grundbuch führt das Gebäude die Bezeichnung: Futterstraße Nro. 15, „Zum rothen Hirsch, großen Tränker u. Christoph" (Grundbuch III 118) u. Futterstraße Nro. 16. „Kaisersaal" (Grundbuch V. 231).

47) Ein größeres wissenschaftliches Werk über die Theatergeschichte Erfurts liegt nicht vor. Die ältesten Verhältnisse behandeln: Albert Pick, A., Erfurter Theatervorstellungen in der guten alten Zeit. Hamburg 1899, u. Kirchhof,

tantentruppe Erfurter Studenten, seit 1780 eine Liebhabergesellschaft, daneben seit 1785 die Bellomosche Truppe, von 1791 bis 1795 die Weimarische Hof-Schauspielergesellschaft und 1808, zur Zeit des Erfurter Kongresses, eine französische Truppe.

Aufsicht und Zensur

Die Theatergesellschaften standen unter der Aufsicht der Erfurter Regierung, die gleichzeitig eine Art Zensur ausübte. Bei der Aufstellung des Spielplanes, der stets bei der Regierung einzureichen war, mußte politischer, sozialer und religiöser Bedenken wegen alles vermieden werden, was auch nur entfernt Statthalter, Hof, Adel, Militär oder Bürgerschaft verletzen konnte.[48])

Theaterwache

„Bey jeder Vorstellung standen einige Mann W a c h e von den sehr gut aussehenden Mainzer Soldaten in und außer dem Komödienhause.“[49])

Theaterpublikum

Die B e v ö l k e r u n g war spießerhaft, knickrig und wenig theaterfreundlich.[50]) Deshalb konnte sich hier auch von jeher keine größere Gesellschaft den Winter hindurch halten.[50]) Selbst Schauspielertruppen, die nur im Herbst einige Wochen in der Stadt spielten, konnten erst dann auf einigen Zuspruch rechnen, wenn im September die Ausflüge in die schöne Umgegend und die allseitig beliebten „Dorf- und Jagdpartien“ aufhörten.[51])

Die Hofkreise, der Adel und die Offiziere besuchten selten, und dann auch nur im Gefolge des Koadjutors das Schauspielhaus. Die Beamten, die Bürgerschaft und die Studenten hatten ebenfalls nur wenig für das Theater übrig. „Der größte Theil der Zuschauer ist gemeiner Mann“ klagten die Regisseure.[52]) „Am Sonntage besuchen meistens der Pöbel und die mittlere Klasse das Theater und wünschen lachen zu können.“[52])

K., Die ältesten Theater-Aufführungen in Erfurt. Mitteil. d. Vereins f. d. Gesch. u. Altertumsk. v. Erf., VI 191—198.

Ueber die Gastspiele der Weim. Hoftheatergesellschaft ist bisher keine Abhandlung erschienen.

Wichtig für die theaterhistorischen Verhältnisse Erfurts sind die beiden bisher noch nicht benutzten handschriftlichen Tagebücher 1791 u. 1792—95 Constantin Beyers auf dem Stadtarchiv, Herrmannsbibliothek I. 18.

[Sehr kleine, auch mit der Lupe sehr schwer zu lesende Schrift. Beyer war ein feiner Beobachter u. fleißiger Theaterbesucher; Bibliotheca Erfurtina von K. H e r r m a n n. Erfurt 1863. S. 159 gibt über ihn nähere Auskunft.]

48) Die Theaterakten, die die Erfurter Regierung geführt haben dürfte, scheinen verlorengegangen zu sein. Sie sind jedenfalls weder auf dem Regierungsarchiv in Erfurt noch auf dem Staatsarchiv in Magdeburg vorhanden.

49) G. Th. K. 1786 S. 248. — Vgl. bei Lipp. 2123: K n ö t e l, Uniformkunde XV, die schönen Abbildungen eines Infanteristen und eines Infanterie-Offiziers: „Die Kur-Mainzer Infanterie war weiß uniformiert u. trug regimenterweise verschiedenartige Abzeichen: Kragen, Brustrabatten u. Aufschläge. Für das Regt. von Knorr waren sie dunkelgrün.“

50) Vgl. G. Th. K. 1798 S. 269—270. — L i t t. u. T h. Z t g. (17. I. 1784) S. 40.

51) Vgl. L i t t. u. T h. Z t g. (17. I. 1784) S. 40. — J o u r n. f. T h. u. a. schöne Künste, Hamb. 1798 (2. Theil) S. 253.

52) G.-Sch.-Arch.; Erfurter Gastspielakten.

Am 19. Aug. wurde die erste Erfurter Gastspielsaison[53]) mit einer Aufführung des „Roten Käppchens" und einem von Vulpius verfaßten und von Hrn. Einer gesprochenen Prolog[54]) eröffnet. Eröffnung

Goethe war während des Augusts neben seinen sonstigen Arbeiten mit der Abfassung der optischen Beiträge beschäftigt, deren Ankündigung er an seinem Geburtstage schreiben konnte. Der Herzog war inzwischen zur Nachkur nach Pyrmont gegangen und Ende August wieder in seiner Residenz eingetroffen, wohin auch die Herzogin und der Hofstaat zurückgekehrt waren. Goethe — Carl August und der Hof

Auf dem Welttheater hatte unterdessen ein bedeutender Szenenwechsel stattgefunden. Welttheater:

Polen hatte sich eine neue Verfassung gegeben, über deren Gewährleistung sich Preußen und Oesterreich, sehr gegen Rußlands Wünsche, geeinigt hatten. In Frankreich war am 2. April Mirabeau gestorben. Die gewissenlos agitierenden Jakobiner gewannen freien Spielraum, und die drohenden Gefahren bewogen Ludwig XVI. zu der so unglücklich verlaufenden Flucht. Die Nationalversammlung riß die ausübende Gewalt an sich, suspendierte den König und setzte eine Untersuchungskommission ein. Polen — Frankreich

In der Hoffnung, den wankenden Thron seines Schwagers stützen zu können, versuchte Kaiser Leopold, bei den europäischen Staaten eine Aktion zugunsten der französischen Dynastie einzuleiten. Preußen brach infolgedessen endgültig mit der friderizianischen antihabsburgischen Politik, und die Monarchen der beiden deutschen Großmächte trafen Ende August in Pillnitz zusammen. Die dort am 27. abgeschlossene Konvention erneuerte das polnische Abkommen, machte eine kriegerische Unternehmung gegen Frankreich von der Mitwirkung anderer europäischer Mächte abhängig und schien für ganz Europa friedliche Zeiten zu verheißen. Kaiser Leopold II — Preußen — August 1791 — Pillnitzer Konvention

Auch Carl August gab vorläufig seine, Preußens Vormachtstellung betreibenden Pläne auf und war fest entschlossen, mit voller Hingabe zum besten seines Landes zu wirken. Den ersten Vorteil dieses Gesinnungswechsels konnte der kranke Schiller genießen, der sich damals erholungshalber in Erfurt am Hofe des Koadjutors aufhielt und vom Herzoge die Zusicherung einer höheren Besoldung erhielt. Carl August — Schiller

Am 6. Sept. brachte die Hof-Schauspielergesellschaft „auf Herzoglichen Befehl" Dittersdorfs „Rotes Käppchen" während eines eintägigen Abstechers in Weimar zur Aufführung. September 1791 — Abstecher nach Weimar

Am 9. September fand im Wittumspalais der Residenz in Gegenwart des Herzogspaares und unter Goethes Leitung die erste Zusammenkunft der neuen Freitags-Gesellschaft statt. Freitags-Gesellschaft

---

[53]) Die Erfurter Gastspiele hat Goethe weder in den „Tag- und Jahresheften" (G. W. I. 35, S. 18) noch in dem theatergeschichtlichen Abschnitt der „Campagne in Frankreich 1792" (G. W. I 33, S. 249) erwähnt.

[54]) Abgedruckt: G. Th. K. 1792 S. 20.

Carl August — Am 13. reiste Carl August zu wichtigen Besprechungen nach Berlin. Die Erfurter Spielzeit näherte sich inzwischen ihrem Ende.

Schluß — Am 25. September kam als Schlußvorstellung und zugleich als erste literarische Großtat unserer jungen Hof-Schauspielergesellschaft Schillers „Don Carlos“ heraus. Schiller, der — wie schon gesagt — mit seiner Gattin in Erfurt weilte, hatte das Stück eigens neu bearbeitet und eingerichtet.[55]) Die Notiz bei Genast,[56]) „daß Goethe dieser Aufführung incognito beigewohnt, aber sehr unzufrieden gewesen sein soll“, ist durchaus unglaubwürdig.

Repertoire — Die Erfurter Saison hatte im Zeichen Dittersdorfscher Opern und Ifflandscher und Kotzebuescher Schau- und Lustspiele gestanden. Im ganzen hatte man an 19 Spielabenden sechsmal Oper und sechzehnmal Schauspiel gegeben; an Neuaufführungen waren ein Schau-, ein Lust- und ein Trauerspiel über die Szene gegangen.

Politische Spannung — Wie es nicht anders zu erwarten war, hatte die französische Volksvertretung die Pillnitzer Beschlüsse und eine Kundgebung für die „vollkommene Freiheit des Königs von Frankreich“ als Drohung aufgefaßt und beschlossen, die Revolution angreifend über die Grenze zu tragen. Da jedoch Ludwig XVI. am 14. Sept. die neue Verfassung feierlich beschwor, teilte der kluge und zurückhaltende Kaiser den Höfen mit, daß ein Grund zur Einmischung in die französischen Verhältnisse nicht mehr vorliege.

II. Die zweite Spielzeit: 1. Okt. 1791 bis 1. Okt. 1792.

1. Die Saison in Weimar: 1. Okt. 1791 bis 11. Juni 1792.

Goethe hatte inzwischen einen Prolog zur Wiedereröffnung der Hofbühne verfaßt,[57]) in welchem er die Freude der Schauspieler,

---

[55]) Vermerk auf dem Zettel: „N. B. Die Ausgabe, nach welcher dieses Stück aufgeführt wird, ist von dem Herrn Verfasser eigens ganz neu bearbeitet.“ — Vgl. auch „Charlotte von Schiller u. ihre Freunde“ I. S. 436; Brief Lottens an Fritz von Stein, Erfurt, 15. Sept. 1791: „ . . . jetzt hat Schiller Geschäfte, weil der Carlos gespielt wird.“

Diese Erfurter Bühnenbearbeitung ist nicht überliefert; sicherlich war sie eine Prosafassung.

Besetzung: König: Fischer, Königin: Mad. Mattstedt; Carlos: Domaratius; Alba: Malcolmi; Feria: Becker; Sidonia: Amor; Lerma: Genast; Taxis: Demmer; Ein Grand: Mattstedt; Infantin: Dlle. Mattstedt; Olivarez: Mad. Amor; Eboli: Mad. Demmer; Mondekar: Dem. Malcolmi d. ä. (I.); Fuentes: Mad. Neumann; Posa: Einer; Antonio Perez: Krüger; zwei Pagen: Dem. Neumann u. Dem. Malcolmi d. j. (II.); Mehrere Granden, Offiziere, Wache. — Die bei Pasqué 2 S. 75 angegebene Besetzung ist die der Weim. Erstauff. (vom 28. II. 92) mit folgender Umbesetzung: Alba: Becker (statt Malcolmi); Feria: Benda (statt Becker); Eboli: Mad. Gatto (statt Mad. Demmer). —

[56]) 1 S. 77.

[57]) G. W. I 13 ¹, S. 157. — Vgl. Wahle S. 44.

nach Weimar zurückzukehren, ausdrückte, auf die Schwierigkeiten hinwies, womit in Deutschland die Schauspielkunst stärker als anderswo zu kämpfen habe, und den freudigen Beifall des Publikums als den schönsten Lohn für der Schauspieler mühevolles Streben forderte.

Am 1. Okt. begann die neue Spielzeit mit einer Wiederholung der Baboschen „Strelitzen". Mad. Gatto sprach den Prolog. Eröffnung Okt. 1791

Bereits in den Monaten August und September hatte die Oberdirektion neue Engagementsverhandlungen angeknüpft.[58])

Als tüchtigen Souffleur hatte man (wohl auf Hrn. Krügers Empfehlung)[59]) Hr. Willms[60]) verpflichtet. Dieser war zuletzt Souffleur bei der Rheinbergschen Gesellschaft gewesen „und in dieser Eigenschaft unverbesserlich, zumalen er auch in den Opern zum Souffliren sehr gut war."[61]) Er war ziemlich gebildet und auch umsichtig und erfahren in theatergeschäftlichen Verhältnissen, so daß wohl Goethe viel auf sein Urteil gegeben haben mag. Hr. Willms

Für die Oper hatte man in Dem. Rudorff die sehnlichst erwartete „Sängerin" und in Hrn. Benda den dringend benötigten „Tenorsänger" gewonnen.

Dem. Rudorff[62]) war wohl durch Vermittlung von J. F. Reichardt nach Weimar gekommen. Sie war eine hervorragende Schönheit. „Biegsamkeit, Reinheit, Frische und Anmuth der Töne waren ihr eigene Vorzüge, deren sich damals wenige deutsche Sängerinnen in gleichem Grade rühmen konnten." Sie übernahm das Fach der „ersten Liebhaberinnen in der Oper"[63]) und erwies sich als eine talentvolle Künstlerin. Dem. Rudorff

---

58) Vgl. Pasqué 2 S. 246. — G. W. IV 9, Nr. 2891 S. 284, u. Nr. 2802 S. 285.

59) Vgl. Pasqué 2 S. 73.

60) [. . . ? . . .] Willms. Erste Engagements nicht bekannt. Juni 1786 ging er von Großmann (Frkft. u. Mainz) ab. — 89 bei Simon Koberwein (Winter: Straßburg; Sommer: Bern, Ulm, Augsburg): „Souffl. bey d. Oper, spielt im Schauspiel Vertraute u. Soldaten." —

Seine Frau war Schausp., wird auch in Weim. erwähnt, aber nicht mehr als Darstellerin. L. Schn. 1166 S. 401 schreibt: „Mad. W. ist bloß zu Statisten zu gebrauchen, mit einem fast unverständl. österr. Dialekt, alt u. häßlich wie die Nacht, welche aber eine jährl. Pension genießet, worin sich er vermutlich verliebt hat u. wobey er sicher ist, nie Gelegenh. zur Eifersucht zu bekommen."

Sollte Hr. Willms das Urbild des Hamlet-Souffleurs in den „Lehrjahren" gewesen sein?

61) L. Schn. 1166 S. 401.

62) (Luise Doroth. Ulrike) Emilie R. [Ihr Rufname eigentl. „Em." u. nicht wie häufig angeg. „Luise"!] Geb. als Tochter eines [bürgerl.] preuß. (Hus.-) Offiz., wahrsch. 7. VI. 77 (in Landsb. a. d. W. (?) oder in Lauenburg i. Pom. (?). Nach des Vaters Tod mit Mutter u. Schwest. in bedrängt. Lage zurückgelassen. In Berlin im Gesang ausgebildet bei dem Kgl. Kapellm. Franz Benda, der sie seinem Schwiegersohne, dem Kapellmeister Wolf in Weimar empfahl. (Nach v. Knebel-Döberitz, H., Karl Ludwig von Knebel, Weimar 1890, S. 86.)

Ein Gemälde im Besitz ihrer Enkelin Frau Dr. Buchholz, geb. v. Knebel in Jena. Eine Zeichnung danach bei Bode, W., Amalie von Weimar, Bd. 3.

63) G. Th. K. 1792 S. 331 u. 1793 S. 200. — Nach ihrem Weim. Kontrakt (G. H.- u. St.-Arch.: A 1000) war sie gegen 10 Tlr. Wochengage als „Sängerin u. Schauspielerin" verpflichtet.

Schon am 18. Januar 1792 wurde sie zur „Cammer Sängerin" ernannt;[64]) als solche war sie vom Auftreten auf den Filialbühnen befreit

Hr. Benda

Hr. Benda (d. ältere)[65]) hatte dem Königlichen Nationaltheater in Berlin fünf Jahre lang als „Liebhaber in den Operetten" (Tenorist) angehört. Um seinem Vater und seiner Heimatstadt Gotha näher zu kommen, war er schon früher mit Bellomo in Engagementsunterhandlungen getreten,[66]) die sich aber wieder zerschlugen. Am 19. Juli hatte er sich erneut an Vulpius gewandt, damit dieser jetzt ein Anstellungsgesuch bei der Hoftruppe befürworte,[66]) und so wurde er denn auch als „Liebhaber in den Opern" verpflichtet.[67])

Hr. Benda verfügte über eine schöne, geschulte Stimme, war auch sehr musikalisch, blieb aber beim Spiel steif und unnatürlich.[68]) Ueberhaupt erfüllte er nicht die Erwartungen, die man auf ihn gesetzt hatte zumal er sich auch noch als unordentlich und unpünktlich erwies. Schon zu Ostern 1792 sollte er wieder entlassen werden; da sich aber Fräulein von Göchhausen für ihn bei Goethe verwandte, so durfte er bleiben.

Im Juliheft 1800 der Zeitschrift „Genius der Zeit"[69]) findet sich über ihn folgende Charakteristik: „ . . . Unter den Sängern [des Weimarer Hoftheaters] behauptet Herr Benda, ein Sohn des berühmten Componisten dieses Namens, den ersten Rang. Natur und Kunst vereinigen sich in diesem Meister zu einem bewunderungswürdigen Grade der Vollkommenheit. Seine Darstellungen machen wegen übler Verzerrungen des Gesichtes und vieler affektirten Bewegungen des Körpers einen desto widrigeren Eindruck, so, daß man in Weimar gegen dieses theatralische Uebel seine besondern Maßregeln genommen hat. Sobald dieser Sänger auf der Bühne erscheint, schließen sich plötzlich alle Augen, als berührte sie Merkur mit dem Stabe. Dem Fremden sagt es der Nachbar, und räth ihm, seine Augen in Sicherheit zu bringen. Die Stimme dieses treflichen Sängers verlohr zwar seit einigen Jahren an Reinheit; sein Gesang bleibt aber dessen ohngeachtet noch immer vorzüglich schön." —

---

64) G.-Sch.-Arch.: Direkt.-Akten 1792 bis 95, Bd. 2.

65) (Hermann) Christian B. d. ält. (Bruder des in Berl. tätig Säng. Carl Ernst B. d. jüng.). Geb. Gotha 1759 als Sohn des Fürstl. Sächs Kapellmstr. Georg B. — Get. 7. VIII. in der Schloßkirche auf dem Friedenstein. — Spielte 4. VIII. 77 in Berlin als Gastrolle: Lukas im „Jahrmarkt". — Okt. bis 10. X. 1778 in Hamburg. — 85—86 bei Bondini. — Debt. 13. XII. 86 am N.-Th. Berl. als Lukas. — Gute Berl. Kritiken; Ann. d. Th. 1788 I S. 67, II S. 104.

Gest. Weim.: Freit., 29. XI. 1805, abends ½9 Uhr an der Brustwassersucht als Fürstl. Hofschauspieler, begraben Mont., 2. XII. Hinterließ eine Witwe u. zwei Kinder.

66) Pasqué 1 S. 81.

67) G. Th. K. 1792, S. 331; 1793 S. 200. — Gage 9 Tlr. u. ein Douceur von 1 Thlr.

68) Vgl. L. Schn. 1165, Nr. 28.

Vgl. auch Briefwechsel Rahel-Veit 1 S. 5 (Brief Veit vom 20. III 1793): „. . . ein vorzüglicher Sänger ist der Benda, den wir in Berlin verabschiedet haben. Indessen wird er sich wohl auch aus Weimar bald entfernen müssen; das Publikum will nicht recht Geschmack an ihm finden."

69) XX S. 379.

Uebrigens betätigte sich Hr. Benda auch als Komponist und Arrangeur für „Bühnenmusiken".[70])

Der Spielplan nahm einen vielversprechenden Anlauf zu künstlerischer und vielseitiger Entwicklung. Schon im Oktober kamen fünf neue Stücke heraus, darunter (am 13.) Mozarts bereits von Bellomo gespielte „Entführung aus dem Serail"[70a]) und (am 24., zum Geburtstage der Herzogin Mutter) Cimarosas „Theatralische Abenteuer" in Goethes Textbearbeitung.[70b]) Der 27. brachte das schon von Bellomo gegebene Schauspiel „Juliane von Lindora" nach Gozzis Tragikomödie „Doride" von Schröder und Gotter. Das Stück war wohl auf Wunsch der Mad. Kloppmann[71]) hervorgesucht worden, die in einer ihrer früheren Glanzrollen,[72]) als Juliane, gastierte. Ueber Zweck und Erfolg ihres Debüts liegen keine Nachrichten vor. Zu Anfang der achtziger Jahre hatte sie sich als Mad. Baranius bei der Gesellschaft der Mad. Schuch als hervorragende Sängerin[73]) und

Oktober 1791

Mad. Kloppmann

---

70) Vgl. Pasqué 1, S. 83.

70a) Besetzung: Selim Bassa: Einer; Constanze [Sopran]: Mad. Mattstedt; Blondchen [Sopran]: Mad. Demmer; Bellmont [Tenor]: Benda; Pedrillo [Tenor]: Genast: Osmin [Baß]: Gatto; Zwei Offiziere: Malcolmi u. Krüger; Schiffer Klaas; Amor; Stummer: Domaratius. —

70b) Vgl. Ann. d. Th. 14 (1794) S. 3—18: „Diese Oper wurde d. 24. X. 91 zum ersten Male auf dem Hoftheater zu Weimar aufgeführt. Das Sujet u. seine Behandlung ist Original, aber die Musik dazu ist von Cimarosas „L'impressario in angustie" genommen u. einige Stücke waren von Martini eingelegt . . . ."

Diese Goethische (erste Weimarische) Textbearbeitung von 1791 ist nur unvollständig erhalten. Vgl. G. W., I., 53, S. 102. — Vgl. auch Goethe-Jahrb 1905, S. 5.

Die zweite vom Herbst 1797 rührt von Goethe und Vulpius her u. benutzt auch Mozarts Musik zum „Schauspieldirektor".

Die dritte vom Juni 1799 ist von Goethe und Vulpius.

Erste Besetzung: Direkteur Lorenzo [Baß]: Gatto; Theaterdichter Orlando [Tenor]: Demmer; Musikdirektor Polidor [Tenor]: Benda; Isabella [Sopran]: Dem. Rudorff; Merlina [Sopran]: Dem. Malcolmi (I.); Rosalba [Sopran]: Mad. Demmer; Souffleur: Becker; Theatermeister: Mattstedt: Friseur: Krüger; Schneider: Amor. —

71) Frau Helena (Elisabetha) von Kloppmann, gewes. Mad. Baranius, geb. Fräulein von Schmalfeld. Geb. 28. IX. 1761 zu St. Petersb., wo sie als Kind debt. — 76 als Mams. Schm. die ält. bei Joseph Scolary in Reval: „Soubr. in Schausp. u. Oper". Nach seinem Tode (2. IX. 76) bei dessen Witwe, bis Fasten 77; dann bei deren Nachf. Nathanael Ernst Hündeberg als tüchtige Säng. — 78 verließ sie die Bühne u. privatis. — Heirat. 79 Souffl. u. Schausp. Baranius, 79—81 bei Hofrat Knipper in Petersbg.: „Vertraute, Nebenrollen, singt." — Kurze Zeit in Riga bei Hündeberg u. Joh. Meyrer. — 81 bis Ende 83 mit Mann bei Ges. Mad. Schuch (Königsb., Mitau, Danzig): „erste Liebh. im Schau- u. Singspiel, naive Mädchens u. hohe tragische Karaktere". — Seit 82 von ihrem Manne geschied., der dann Henriette Husen (geb. 1768, gest. 1853) heiratete u. mit letzterer zu Döbbelin nach Berlin ging. [Mit dieser Mad. Baranius-Husen ist sie also nicht zu verwechseln, was z. B. S. 204 die Anm. zur „Gallerie" (Neuausgabe) tut, während der Text der „Gallerie" (Neuausgabe) S. 9 unsere Helene Baranius-Schmalfeld meint.]

85 heir. sie einen Königl. Preuß. Hauptmann von Kloppmann, der sie aber verließ, so daß die Ehe 91 geschieden wurde.

72) Vgl. Litt. u. Th. Ztg. (10. XI. 1781) S. 712.

73) Litt. u. Th. Ztg. (10. XI. 1781) S. 711.

als tüchtige Schauspielerin einen guten Namen erworben.[73][74]) Sie war damals „ein herrliches Weibchen, ganz von der Mutter Natur dazu gebildet"[73]) und von „einnehmendem, gefälligem Wesen".[75]) Als Darstellerin hatte sie sich durch „artige Manieren"[76]) und „hinreißende"[78]) und „gut gewählte Aktion",[77]) besonders in sanften,[73]) [78]) zärtlichen[79]) und leidenden[73]) [78]) Frauen- und Mädchenrollen[73]) [75]) ausgezeichnet. Ihren Gesang hatte man „hinreißend",[78]) „sonor",[77]) „rein[73]) [77]) und anmuthig",[73]) „ihren Triller hell und voll",[73]) genannt, trotzdem das Organ nur schwach und wenig umfangreich[79]) war.

Zwei unglückliche Ehen hatten ihre physischen und seelischen Kräfte untergraben. Ihr Gastspiel dürfte deshalb auch wohl wenig erfolgreich ausgefallen sein, und die Oberdirektion sah von einem Engagement zunächst noch ab.

Böttiger Anfang Oktober wurde Karl August Böttiger in sein Amt als Direktor des Gymnasiums eingeführt. Durch seine umfassenden archäologischen, kunst- und literargeschichrlichen Kenntnisse, durch seine Dienstwilligkeit und Hilfsbereitschaft trat er in engste Beziehungen zum Weimarischen Musenhof. Als Publizist und Theaterkritiker des Modenjournals gewann er auch einen nicht unbedeutenden Einfluß auf die Hofschauspielergesellschaft.[79a])

Goethe Außer der Drucklegung der „Optischen Beiträge" und der Neuordnung der „Freitags-Gesellschaft" nahmen auch die theatralischen Angelegenheiten Goethes Arbeitskraft zu Beginn der Spielzeit stark in Anspruch und hielten ihn von Jena fern, wo er sich mit Knebel naturwissenschaftlichen Studien widmen wollte.[80]) „Die optischen Versuche", so schreibt er dem Freunde, „machen mehr Freude als die Einrichtung des Schauspiels, denn ich kann hoffen, dort etwas reelles und bleibendes zu leisten, wenn die vorübergehende Theater Erscheinung nicht einmal ihre Wirckung in dem Augenblick äußert, für den sie bestimmt ist."[81])

Am 14. Okt. wurde Goethe durch die schwere Niederkunft Christianens mit einem toten Kinde tief erschüttert. Wenige Tage

---

[74]) Vgl. das freilich kritiklose u. lobhudelnde „Königsberger Th. J. 1782", das auch vor dem Titelblatt ihre Silhouette (J. C. Saemann inv., J. C. Bläser-Königsbg. sc.) veröff..

[75]) Litt. u. Th. Ztg (24. I. 1784) S. 58.

[76]) Th. Journ. f. Dtschld. (XII) 1779, S. 59.

[77]) Ebenda (18. I. 1783) S. 40.

[78]) Ebenda (5. X. 1782) S. 632.

[79]) Ebenda (12. X. 1782) S. 648.

[79a]) Geb. Reichenbach im Vogtl.: 8. VI. 1760. Schüler in Schulpforta, 78—81 stud. theol. Leipz.; einige Jahre Hofmeister; Rektor in Guben; 90 Rektor in Bautzen, 91 in Weimar, 1806 Studiendirektor der Pagerie in Dresden, später Oberaufseher der Antikenmuseen. Gest.: 17. XI. 1825. (Vgl. u. a. Allg. D. Biogr. 1876., 3, S. 205—207.)

[80]) Vgl. G. W. IV. 9, Nr. 2893 (5. Okt. 91) S. 286; 2894 (8. Okt.) S. 286; 2896 (12. Okt.) S. 288.

[81]) Ebenda Nr. 2893 S. 286.

später empfing er den aus Berlin wieder zurückgekehrten Herzog mit dem ersten ausgedruckten Bogen der „Optischen Beiträge". Carl Augu

Im November traf der auf Goethes Wunsch berufene Maler Heinrich Meyer[82]) in Weimar ein. Er zog „zugleich als Hausgenosse, Künstler, Kunstfreund und Mitarbeiter"[83]) in Goethes Wohnung, und da er „an allem Belehrenden sowie an allem Wirksamen kräftigen Anteil nahm", so kamen seine Talente auch dem Hoftheater zugute. November 1791 Heinrich Meyer

Eine literarische Tat von größter künstlerischer Bedeutung war (am 29. Nov.) die Erstaufführung der Shakespeareschen Tragödie „Leben und Tod des Königs Johann" in der Uebersetzung von Joh. Eschenburg.[84]) Das Stück war das erste bedeutende Werk, das Goethe selbst inszenierte; Christiane Neumann tat sich als Arthur besonders hervor.[85])

---

[82]) Johann Heinrich M. („Kunst-Meyer"), Altertumsforscher, Kunstkenner u. Maler. Geb. 16. III. 1760 in Zürich; 84—88 in Italien, wo er mit Goethe Freundschaft schloß; lebte bis 92 in der Schweiz. In Weimar erhielt er eine Professur an der Zeichenschule, 1807 die Direktion. 1795 reiste er nach Italien, 97 nach der Schweiz, wo er mit Goethe den Plan zu den „Propyläen" entwarf. Beide bildeten fortan das Duumvirat der „W. K. F." („Weimarischen Kunstfreunde"). — Meyers kunstwiss. u. kritische Arbeiten erschienen in Zeitschriften u. selbständigen Werken. — Gest.: 14. X. 1832.

Vgl. Goethes Briefwechsel mit Heinr. Meyer, Hrsg. von M. Hecker. I. (1788—97); II. (1797—1820), Weimar 1917 u. f.

[83]) G. W. I. 33: „Campagne in Frankreich" S. 249.

[84]) Vgl. Modenjournal VII., Januar 1792, S. 35: „Ich kann mich nicht erinnern, in irgendeiner theatral. Zeitschrift gelesen zu haben, daß dieses in so mancherley Betracht vortreffliche Schauspiel auf einem bekannten deutschen Theater gegeben wurde, u. Vielleicht ist es also zuerst auf unsere Bühne gebracht worden; wenigstens, wurde es gewiß hier allein in seiner eigenthümlichen Form u. Gestalt gegeben. Der Erfolg hat gezeigt, daß die Wirkung entscheidend war. Man hatte in dem Schauspiele nur Anspielungen, die nicht mehr auf unsere Zeit passen, allzufreye Ausdrücke u. hier u. da etwas in den Nebenrollen verändert u. weggelassen; übrigens aber wurde das Stück in seinem ganzen Umfang gegeben. Der Beyfall war allgemein u. die Bemühung der Schauspieler verdiente denselben. Von den tiefsten psychologischen Stellen, welche dem König [Einer] in den Scenen mit Hubert [Becker] in den Mund gelegt sind; von den rührenden Feinheiten, durch welche der junge Arthur [Dlle. Neumann] seine Augen zu erhalten sucht; von den Spitzfindigkeiten des Kardinals [Malcolmi]; von dem Heldenmuthe, der Laune, den Possen des Faulconbridge [Krüger] u. was sonst das Stück Sonderbares u. Eigenthümliches hat, ging nichts verlohren."

[85]) Vgl. Genast I. S. 80/1.

Vgl. auch Ebenda S. 82/3: In der Elegie „Euphrosyne" hat Goethe in poetischer Form eine Episode geschildert, die sich bei der Hauptprobe abspielte: „Christiane Neumann zeigte als Arthur nicht genug Entsetzen vor dem glühenden Eisen; ungeduldig hierüber riß Goethe dem Darsteller des Hubert [Becker] das Eisen aus der Hand u. stürzte mit solch grimmigem Blick auf das Mädchen zu, daß dieses entsetzt u. zitternd zurückwich u. ohnmächtig zu Boden sank. Erschrocken kniete nun Goethe zu ihr nieder, nahm sie in seine Arme u. rief nach Wasser. Als sie die Augen wieder aufschlug, lächelte sie ihm zu, küßte seine Hand u. bot ihm dann den Mund; eine schöne u. rührende Offenbarung der väterlichen u. kindlichen Neigung beider zueinander."

Besetzung: König Johann: Einer; Prinz Heinrich: Mad. Demmer; Arthur: Dem. Neumann; Essex: Demmer; Pembroke: Amor; Hubert: Becker; Faulconbridge: Krüger; Robert Faulconbridge: Mattstedt; Peter von Pomfret: [Garderobier] Schütz; König Philipp: Fischer; Dauphin Ludwig: Domaratius; Erzherzog v. Oesterreich: Gatto; Kardinal Pandulpho: Malcolmi; Melun: Genast; Chatillon: Benda; Leonore: Mad. Amor; Konstantia: Mad. Gatto; Blanka: Mad. Mattstedt. —

Dezember 1791

Dem. Malcolmi III.

Am 15. Dez. debütierte in der Erstaufführung der Joseph Schusterschen Operette „Der Alchymist" die jungste Tochter des Hrn. Malcolmi, Dem. Malcolmi III, die jüngere[86]) als Zustel, nachdem sie zuvor bereits auf den Sommerbühnen einige Male aushilfsweise mitgewirkt hatte. Sie konnte nur in untergeordneten Rollen beschäftigt werden, da Vorbildung und Kräfte zu größeren Aufgaben noch nicht ausreichten; zunächst übernahm sie „Nebenrollen" und „tanzte",[87]) 1792 spielte sie „jugendliche Rollen, besonders in der Oper."[88])

Am 17. wurde Goethes „Groß-Cophta" zum ersten Male aufgeführt. Wahrscheinlich dürfte der Meister selbst sein Werk inszeniert haben.[89])

Goethes Tätigkeit bis Silvester 1791

Die optischen Studien, die Künste, die ihm durch Meyer wieder nähergetreten waren, die gewohnten Geschäfte, das Theater und die gesellschaftlichen Verbindungen und Zerstreuungen hatten Goethe während der Monate November und Dezember beschäftigt. Zum Schlusse des Jahres dichtete er den Epilog,[89a]) den Dem. Neumann am 31. Dez. inmitten vieler Kinder nach der Anfossischen Oper „Die Eifersucht auf der Probe" sprach. „Die französische Revolution hatte ihre drohenden Fittiche immer weiter ausgebreitet; alles Bestehende schien zu wanken. Demgegenüber erfleht der Dichter in dieser Gelegenheitsrede dasjenige Glück für seine Mitbürger, das in dem Vollbesitz der unveräußerlichen und unverrückbaren menschlichen Gemeinrechte besteht."[90])

Repertoire bis Silvester 1791

Während der ersten Hälfte der Weimarischen Winterspielzeit hatte die Hoftruppe an 40 Spieltagen 11 Opern-, 7 Schauspiel-, 26 Lust- und

---

86) Amalie Malcolmi (III.). Geb. Leipz., 11. XII. 1783.
Geburtstag u. Taufe sind in den Leipziger evg. u. kath. Kirchenbüchern nicht verzeichnet.
Ergänzung zu Anm. 47 auf S. 19: Die Gattin Hrn. Malcolmis u. die Mutter der drei Dem. Malcolmi, („die kleine drollige Soubrette"), hieß „Margaretha Malcolmi, geb. Weinholtzin gebürtig aus Hamburg." Laut Mitt. des Hamb. Staatsarchivs ist ihr Name in den Hamb. Kirchenbüchern nicht verzeichnet. Sie starb in Weimar am 25. III. 1790.

87) G. Th. K. 1792, S. 330.

88) G. Th. K. 1793, S. 200.

89) Vgl. Kritik: Modenjournal 7 (Januar 1792) S. 37: „Wir werden in diesem Schauspiel in ein Land geführt, dessen Schicksal seit einigen Jahren schon unsere höchste Aufmerksamkeit an sich fesselte. Wir sehen hier Personen auftreten, die uns schon längst interessirten; wir finden eine Geschichte dargestellt, die allbekannt, jedermann Interesse abgewinnt, und dieses alles, fanden wir mit solchen Meisterzügen behandelt, daß allgemeiner Beyfall diese Arbeit krönte. — Die in dem Schauspiel vorkommenden Märsche und Chöre sind von dem hiesigen Herrn Konzertmeister Kranz, eben so geschmackvoll als schön und angenehm in Musik gesetzt worden." —
Genast I, S. 88 berichtet, daß man das Stück aufführte, „obgleich man voraussah, daß es keinen großen Anklang finden würde. Eine achtungsvolle Aufmerksamkeit begleitete ohnebesondere Beifallsbezeugungen die Darstellung.
Besetzung: Domherr: Domaratius; Graf: Krüger; Ritter: Einer; Marquis: Becker; Marquise: Mad. Amor; Nichte: Dlle. Neumann; Obrist: Malcolmi; Saint Jean: Genast. La Fleur: Matistedt; Knabe Jäck: Dlle. Malcolmi III.; Kammermädchen: Dlle. Malcolmi II. d. m.

89a) G. W., I., 13 1, S. 159.

90) Wahle S. 45.

2 Trauerspiel-Aufführungen herausgebracht. Das Repertoire beherrschten Dittersdorfsche Opern und die Stücke der Schröder, Kotzebue, Iffland, Jünger, Anton-Wall und Hagemeister.

Januar 1792

Der Monat Januar brachte neben einigen weniger beachtenswerten Stücken eine Reihe bedeutsamer Uraufführungen und Neueinstudierungen:

Am 5. kam in einer neuen Uebertragung des Weimarischen Kammerherrn Friedrich Hildebrand von Einsiedel die Oper „Die Fischerin" („La bella pescatrice") von Pietro Guglielmi heraus.

Am 7. erschien neueinstudiert Goethes „Clavigo",[90a]) der schon unter Bellomos Direktion über die Bühne der Residenz gegangen war.

Am 14. folgte die Uraufführung des Gozzischen Märchenlustspiels „Die glücklichen Bettler",[90b]) am 21. die Neuinszenierung von Goethes „Geschwistern".[90c])

Shakespeares „Hamlet", den schon Bellomo seit dem 30. April 1785 gespielt hatte, kam am 28. Jan. in einer Neueinstudierung heraus. Das Modenjournal[91]) und auch Genast[92]) berichten, daß die Tragödie nicht in der Schröderschen Bearbeitung, sondern nach Eschenburgs Uebersetzung und ohne erhebliche Abänderung, „nur unter Weglassung der letzten Scene", gegeben wurde.[92a])

Der Geburtstag der regierenden Herzogin, der 30. Jan., wurde mit der Uraufführung von Mozarts „Don Juan oder der bestrafte Bösewicht" („Il dissoluto punito, osia Il Don Giovanni") festlich begangen.[92b])

Februar 1792

Am letzten Februar wurde dann auch der „Don Carlos" zum ersten Male in Weimar gegeben. Goethe wollte die Tragödie sogleich nach der Rückkehr der Gesellschaft aus Erfurt aufführen; er hatte sie dann aber, einem Wunsche Schillers (der sie erst nochmals bühnenmäßig

---

[90a]) Besetzung: Clavigo: Einer; Carlos: Krüger; Beaumarchais: Domaratius; Marie: Mad. Mattstedt; Sophie: Mad. Gatto; Guilbert: Malcolmi; Buenco: Becker; Saint George: Benda; Bedienter: Amor. —

[90b]) Besetzung: Usbeck, König v. Samarrande: Einer; Iman einer Moschee: Fischer; Seed: Domaratius; Zemrude: Mad. Mattstedt; Achmet: Demmer; Norradine: Dem. Neumann; Ibrahim: Malcolmi; Muzafer: Krüger; Osminde: Dem. Malcolmi II. d. mittlere; Issuff: Genast; Omar: Becker. —

[90c]) Besetzung: Wilhelm: Einer; Marianne: Dlle. Neumann; Fabrice: Becker; Ein Kind: Dlle. Mattstedt. —

[91]) 1792 S. 84.

[92]) 1 S. 89.

[92a]) Besetzung: König: Krüger; Hamlet: Einer; Polonius: Fischer; Horatio: Becker; Laertes: Domaratius; Oßric: Mattstedt; Rosenkranz: Benda; Güldenstern: Demmer; Marcellus: Amor; Bernardo: Mattstedt; Geist: Malcolmi; Priester: Amor; Totengräber: Genast; Drei Schauspieler: Mad. Demmer, Dem. Neumann u. Dem. Malcolmi II. d. mittlere; Gertrude: Mad. Amor; Ophelia: Mad. Mattstedt. —

[92b]) Besetzung: Don Juan [Bariton]: Demmer; Komthur [Baß]: Malcolmi; Donna Anna [Sopran]: Mad. Mattstedt; Don Octavio [Tenor]: Benda; Donna Elvira [Sopran]: Dem. Malcolmi (I.); Leporello [Baß]: Gatto; Masetto [Baß]: Krüger; Zerlina [Sopran]: Dem. Rudorff; Ein Jubelier: Becker; Noch ein Bedienter des Don Juan: Mattstedt; Gerichtsdiener: Amor. —

bearbeiten wollte) nicht ohne Widerstreben nachkommend, bis zu dieser Frist zurückgestellt.[93])

März 1792. Im März kamen keine bedeutsamen Werke heraus. Am 13. bat

Einers Abschiedsgesuch Hr. Einer die Oberdirektion um Entlassung aus seinem Engagement zu Michaelis 1792. Als Grund gab er seine durch leidenschaftliches Spiel geschwächte Gesundheit an, die ihn zwinge, der Schauspielkunst gänzlich zu entsagen. Sein Gesuch wurde umgehend von Goethe bewilligt.[94])

Treiben der Girondisten Inzwischen hatten die Girondisten begonnen, bei den schon ermüdeten Massen der französischen Nation einen Krieg gegen Oesterreich durch glühende Reden volkstümlich zu machen. Das Intrigieren und das lärmende und drohende Treiben der Emigranten am Berliner Hofe und in den rheinischen Kurfürstentümern boten dazu den erwünschten Anlaß. Die Einziehung der Güter der Landflüchtigen wurde befohlen, die Aushebung von 150 000 Mann durchgesetzt, das Ministerium gestürzt und dem wehrlosen König ein Kreis girondistischer Ratgeber aufgezwungen.

Allianz vom 7. Februar Angesichts dieser Ereignisse und der Verletzung der Reichsgrenze durch die Franzosen schlossen Preußen und Oesterreich die Allianz vom 7. Febr. zu gegenseitiger Gewährleistung ihres Besitzstandes und zu gemeinsamer Abwehr jedes auswärtigen Angriffs. Dem Ultimatum der Nationalversammlung vom 25. Jan. folgte Leopolds Gegennote vom 7. Febr. Vielleicht hätte sich noch der Kampf vermeiden lassen, wenn

Tod Leopolds 1. März 1792 nicht am 1. März der Kaiser plötzlich gestorben wäre. Aber unter seinem jungen, unerfahrenen und von Emigranten umlagerten Nachfolger,

Kaiser Franz II Franz II., trieben die Ereignisse unaufhaltsam der kriegerischen Auseinandersetzung entgegen. Oesterreich und Preußen begannen zu rüsten.

Landestrauer Beim Bekanntwerden der Todesnachricht unterbrachen die deutschen Bühnen eine Zeitlang die Vorstellungen. Auch in Weimar wurde am 25. März das Theater „wegen der Trauer um des Kaisers Maj. und der gleich darauf folgenden Charwoche" geschlossen. Am 29. März

---

[93]) Jonas, Schillers Briefe, Bd. III. S. 158.— Briefe an Schiller Hrsg. von L. Ulrichs, Stuttg. 1877. S. 118.

Diese Weim. „Don Carlos"-Bearbeitung von 1792 war (— im Gegensatz zu der Erfurt. Prosafassung vom Herbst 1791 —) eine Jambenfassung (!) u. zugleich das erste Jambendrama, das die Hof-Schauspielergesellschaft herausbrachte. — „Das war für Goethe eine mühevolle Arbeit", schreibt Genast S. 89/90. „Die alten Schauspieler konnten durchaus keine fließende Rezitation der Schillerschen Jamben zu stande bringen, die langen Silben dehnten sie so ungebührlich, daß man glaubte, eine Sägemühle zu hören, u. trotz einer Menge Leseproben, welche Goethe hielt, hoben sie immer noch den Vers mit schwerfälliger Absichtlichkeit hervor. . . . . Das Stück wurde wegen seines außerordentlichen Erfolges bis zum Jahre 1797 noch 5mal in Weimar, 3mal in Lauchstedt, 1mal in Rudolstadt u. 1mal in Erfurt wiederholt u. zog stets das Publikum in großen Massen herbei." — Auch diese Weim. Jambenfassung ist nicht überliefert. —

Für die Besetzung der Weim. Erstaufführung vgl. Anm. 55, dritter Absatz.

[94]) Vgl. Pasqué 2 S. 5 ff.

reiste der Herzog zu seinem Kürassierregiment nach Aschersleben, wo er bis zum 8. Mai verweilte. *Carl August in Aschersleben*

Schiller Durch das großherzige Geschenk seiner Kopenhagener Verehrer war Schiller in die günstige Lage versetzt worden, in Jena zu bleiben. Der darüber sehr erfreute Herzog versprach, ihm diesen Vorsatz recht angenehm zu machen. *Goethe* Auch Goethe empfing von seinem Fürsten ein besonderes Zeichen der Huld: Carl August schenkte ihm das Helmershausensche Haus am Frauenplan, das sogleich nach des Dichters und Meyers Plänen umgebaut wurde.

April 1792 Am 14. April kam der erste, am 21. der zweite Teil des Shakespeareschen Königsdramas „Heinrich IV" in der Eschenburgschen Uebersetzung heraus. Goethe hatte das Stück einer Bearbeitung unterzogen und selbst inszeniert. Hr. Krüger tat sich als Falstaff besonders hervor.[94a)]

Am 28. wurden die „Räuber", die bereits Bellomo gespielt hatte, neu herausgebracht.[94b)]

Kriegsausbruch Inzwischen hatte sich der politische Himmel stark bewölkt. Durch das girondistische Ministerium gezwungen, mußte Ludwig XVI. blutenden Herzens dem Kaiser am 20. April den Krieg erklären. Neun Tage später fielen die Franzosen in Belgien ein, und wenn die Oesterreicher sie auch zurückschlugen, so mußte vertragsgemäß Friedrich Wilhelm II., trotzdem die polnischen Dinge seine Aufmerksamkeit stärker in Anspruch nahmen, seine Armee mobilisieren.

94a) Vgl. Genast S. 91/92: „Die erste Leseprobe war höchst amüsant. Krüger konnte nach Goethes Intention den Ton nicht treffen, der zu diesem Charakter gehört, u. nun las Goethe selbst einige Szenen mit so sprudelndem Humor u. so überaus treffender Charakteristik vor, daß wir alle vor Lachen kaum zu lesen imstande waren. Krüger, ein höchst talentvoller Schauspieler, folgte Goethes Anleitung in Ton u. Gebärden, ohne ihn sklavisch nachzuahmen, u. wurde ein trefflicher Falstaff. Im Ganzen fand das Stück keine besonders beifällige Aufnahme beim Publikum, u. beide Teile wurden nur einigemale wiederholt; das Publikum war eben noch nicht reif genug, solche Werke zu verstehen. Goethe ließ sich aber dadurch nicht irre machen u. wußte, daß man durch solche Experimente die Menge heranbilden würde." — Modenjournal Mai 1792, S. 244: „Die Rolle des Falstaff spielte Hr. Krüger vortrefflich." —

Besetzung: Heinrich IV.: Erster Teil: König Heinrich IV.: Malcolmi; Prinz Heinrich: Domaratius; Johann: Mad. Demmer; Worcester: Fischer; Northumberland: Amor; Hotspur: Einer; Mortimer: Demmer; Glendower: Gatto; Westmoreland: Mattstedt; Blunt: Benda; Falstaff: Krüger; Poins: Genast; Gadshill: Amor; Bardolph: kein Name angegeben!; Sheriff: Becker; Edelknabe Hotspurs: Dem. Malcolmi II. d. m.; Kellerjunge Franz: Dem. Neumann: Lady Percy: Mad. Gatto; Lady Mortimer: Dem. Rudorff; Wirthin Quickley: Mad. Amor. —

Besetzung: Zweiter Teil: König: Malcolmi; Heinrich: Domaratius; Johann: Mad. Demmer; Herzog v. Glocester: Dem. Neumann; Lord Westmoreland: Mattstedt; Worcester: Fischer; Hotspur: Einer; Sir Richard Vernon: Mad. Fischer; Lord Douglas: Becker; Oberrichter: Amor; Blunt: Benda; Dombledon: Demmer; Edelknabe: Dem. Malcolmi II. d. m.; Falstaff: Krüger; Poins: Genast; Bardolph: kein Name!; Ein Bote: [Theatermeister] Blos; Wirtin Quickley: Mad. Amor. —

94b) Besetzung: Alter Moor: Malcolmi; Karl: Einer; Franz: Krüger; Amalie: Mad. Mattstedt; Hermann: Domaratius; Magistratsperson: Amor; Spiegelberg: Genast; Schweizer: Becker; Grimm: Benda; Roller: Mattstedt; Schufterle: [Theatermeister] Blos; Kosinsky: Demmer; Daniel: Amor.

Mai und Juni 1792

Die kriegerischen Aussichten und die bevorstehende Niederkunft der Herzogin setzten ganz Weimar in Aufregung. Goethe wollte indessen an ernste kriegerische Verwickelungen noch nicht recht glauben. Er beschäftigte sich in diesen Wochen mit seinen optischen Beiträgen, von denen das zweite Stück inzwischen erschienen war, und dachte daran, ein paar politische Stücke zu schreiben.

Am 30. Mai wurde die Herzogin zur großen Freude Carl Augusts von einem starken Prinzen entbunden, der von Herder auf den Namen des berühmten weimarischen Kriegshelden, Bernhard, getauft wurde.

Bis zum Schlusse der Spielzeit kamen in Weimar keine bedeutsamen Aufführungen mehr heraus. Am 30. Mai wurde das bereits von Bellomo gegebene „ernsthafte Familiengemälde" „Verbrechen aus Ehrsucht" von Iffland aufgeführt. Der Heldenspieler der Rheinbergschen Gesellschaft, Hr. Vohs,[95]) der als Nachfolger des Herrn Einer ausersehen war, debütierte als Eduard Ruhberg.

Hr. Vohs

Am 9. Juni trat er zum zweiten Male in seiner Paraderolle als Karl Moor auf. Sein Engagement war durch Vermittlung Friedrich Heinrich Jacobis zustandegekommen.[96]) Hr. Vohs war „ein durch Figur und Kunst vorteilhaft ausgezeichneter Schauspieler".[96a]) Antlitz, Organ und Körperbau wiesen ihn von vornherein in das Fach der Helden und Liebhaber. „Von ihm sah Weimar den Hamlet am liebsten. Könnte man seinen Darstellungen einen deklamatorischen Ueberfluß, einen oft schreienden, zu lebhaften Vortrag, und seinen Bewegungen eine gewisse steife, tanzmeisterliche Grazie nehmen, so wäre dieser Schauspieler bey seinen übrigen Talenten zu bewundern, so wie er denn auch in manchen, besonders sentimentalischen Rollen wirklich den Meister sehen läßt."[96a])

---

[95]) (Joh.) Heinr. (Andreas) V. Stammte, nach Ang. in seinem Trauschein, aus Pettau in Steiermark. L. Schn. 1166 behauptet S. 382, daß er in Cleve geb. sei, u. schreibt dann weiter: „Er war Copist bey der Clevischen Krieges u. Domänen Kammer mit 60 rthl. Gehalt u. nahm, weil er einer Nachläßigkeit beschuldigt u. bestraft wurde, im Jahre 1786 seine Dimission u. ging bey der damalen in Clebe sich aufhaltenden Josephischen Ges. zum Theater, 87 zur Kloschen Ges. in Cölln u. Aachen [wo er „Liebh., Fürsten u. alle anstanderfordernden Rollen" spielte], darauf [89] zum Bonnschen [Kurfürstl. Erzbisch. Cölnisches N.-Th. Bonn] u. nachher zum Mannhschen Hoftheater [Intend. F. F. K. v. Dalberg; Dir. Eckard-Koch], wo er sich nach würdigen Mustern bildete; weil er aber bey dieser Ges. als Anfänger eine Aushilfs Rolle erhielt, ging er ab u. engagirte sich bey kleineren herumziehenden Th. Im Sommer 90 kam er mit der Nuth'schen Ges. [Breda, Herzogenbusch, Cleve, Bommel, Tiel] nach Cleve, u. zeigte daselbst als Major in Menschenhaß u. Reue sein unverkennbares Talent zu einem braven Schausp. Im Herbst 1790 ging er zur Rheinbergschen Ges., wobey er anfänglich 2te, nachher alle 1sten Held. u. Liebh. spielte u. hier entwickelte sich sein Talent vollends. Er gefiel nicht allein in Nimwegen, Cleve, Cölln u. Düsseldorf durchaus, sondern er ward auch bald der Liebling des Düßeldorffer Publikums. Fritz im Kind der Liebe, Karl Moor in die Räuber, Eduard Ruhberg in Verbrechen aus Ehrsucht, Philip in die Mündel u. a. m. sind seine Triumpf Rollen. Seine richtige Deklamation u. Aktion, seine edle Würde in der Handlung u. im Ausdruck, sein schöner Organ, deutlicher Vortrag u. seine Figur, alles, macht ihn zu einem Vollkommenen Schauspieler." — V. trat auch mit einem Ritterschauspiel „Thusnelda oder der Ritter vom goldenen Sporn" hervor. Vgl. Goedeke 5 (1893), S. 393. —

[96]) Vgl. G. W. IV 9, Brief 2908 (2. April, S. 297); Brief 2909 (16. April) S. 298; Brief 2919 (15. Juni).

[96a]) Genius d. Z. X, S. 375.

Eine tiefe Leidenschaft durchglühte seine Darstellungen. Unbekümmert gab er sich beim Spiele den Empfindungen hin, die in seiner Feuerseele aufloderten. In heftigen Rollen ließ er sich leider durch sein heißes Blut allzuweit hinreißen; die großen Anstrengungen riefen dann in den letzten Akten nicht selten Abspannung und Heiserkeit hervor und schädigten Körper und Stimme.[96b])

Vohs war ein gebildeter und für seine Kunst begeisterter Mann. Da aber in seinen Adern ein gut Teil unverfälschtes Komödiantenblut rollte, so blieb er ein unausgeglichener Charakter. Beim Hofe und beim Publikum erfreute er sich großer Beliebtheit.[97]) Auch Goethe schätzte ihn sehr. In den Tag- und Jahresheften 1792[98]) schrieb er über ihn: „Ein lebendiger Vortheil entsprang aus dem Beitritt des jungen Vohs zu unserem Theater. Er war von der Natur höchst begünstigt und erschien eigentlich jetzt erst als bedeutender Schauspieler."

Am 11. Juni wurde mit der Uraufführung von Jüngers Lustspiel „Das Ehepaar aus der Provinz" die Winterspielzeit geschlossen. Christiane Neumann sprach den von Goethe gedichteten Epilog. Dieser bezog sich auf die baldige Abreise des Herzogs zur Armee und sehnte den Augenblick herbei, wo ihn die Schauspielergesellschaft in Weimar im Kreise seiner Gattin und seiner Mutter wiederzufinden hoffe.[98a]) Schluß

Von Neujahr bis zum Schluß der Saison hatte man an 61 Spieltagen 21mal Oper, 27mal Lustspiel, 10mal Schauspiel und 10mal Trauerspiel gegeben. Im musikalischen Drama herrschten Dittersdorf und Mozart, im rezitierenden Drama standen Shakespeare, Goethe und Schiller an erster Stelle, dann folgten Iffland, Jünger, Kotzebue, Hagemann, Schröder usw. Repertoire seit Neujahr 1792

In den Tag- und Jahresheften 1791 und 1792[99]) gibt Goethe über die künstlerischen Leistungen des Hoftheaters während dieser Winterspielzeit eine ausführliche Schilderung und hebt dabei gleichzeitig die verdienstvolle Tätigkeit Vulpius' und Einsiedels als Uebersetzer italienischer und französischer Opern hervor. Von Weimar aus fanden diese Werke ihren Weg hinaus auf die übrigen deutschen Bühnen. Der Gothaer Theater-Kalender auf das Jahr 1793[100]) veröffentlichte aber nachstehenden aus der Weimarer Theaterkanzlei (wahrscheinlich sogar von Goethe selbst) eingesandten Rückblick: Rückblick

„Wenn Beyfall und Zufriedenheit der Einwohner eines Orts, die ein Theater beständig sehen, und der Fremden, die von Zeit zu Zeit anlangen, und eine unpartheyische Vergleichung anstellen können, für die Güte einer Bühne ein vorteilhaftes Zeugnis sind: so hat sich die unsrige

---

96b) Vgl. Pasqué S. 104.
97) Vgl. L. Schn. 1166 S. 382.
98) G. W. I 35, S. 20.
98a) G. W. I 13 1, S. 161.
99) G. W. I 35, S. 19.
100) S. 199: Herzogl. Hofth. zu Weimar, dat. 1. Aug. 92.

in dem Laufe dieses Jahres desselben zu erfreuen gehabt. Wir dürfen behaupten, daß wir in mehr als einem Sinn gewonnen haben, daß die gebildeten Schauspieler den Fleiß fortgesetzt und ihre Talente vermannichfaltigt, daß die jüngern bey jeder neuen Rolle sich hervorzuthun und in ihrer Kunst mehr zu leisten bestrebt haben, daß das ganze an Ton und Spiel mehr in Verbindung gekommen ist, und daß wir durch neue und gute ältere Stücke vielfach unterhalten worden sind, so, daß bey einem fortgesetzten Antheile des Publikums unser Schauspiel unter den deutschen Bühnen gewiß nicht zurückbleiben wird."

2. Die Saison in Lauchstedt: 17. Juni bis 19. Aug. 1792.

Eröffnung

Mitte Juni bezog die Gesellschaft wieder ihre Sommerquartiere in Lauchstedt. Am 17. wurden die Vorstellungen mit dem Jüngerschen Lustspiel „Die Entführung" und mit dem einaktigen Hagemannschen Lustspiel „Leichtsinn und gutes Herz" eröffnet. Zwischen beiden Stücken hielt Hr. Krüger die von Vulpius verfaßte Antrittsrede.

Repertoire

An 43 Spieltagen gingen in Lauchstedt 54 Stücke (— 11mal Oper, 32mal Lust-, 8mal Schau- und 3mal Trauerspiel —) in Szene. Vermehrt wurde das Repertoire um acht neue Stücke. Den Spielplan beherrschten Dittersdorfsche Opern und Schau- und Lustspiele von Iffland, Kotzebue, Schröder, Babo und Jünger. Der „Don Carlos" wurde am 1. Juli, der „Groß-Cophta" am 15. gegeben, und die „Geschwister" wurden am 16. wiederholt. Auch Shakespeares „Heinrich IV." kam am 22. Juli heraus: Fischer hatte beide Teile zu einem fünfaktigen Drama zusammengezogen.

Der Opernspielplan wurde durch die Schwangerschaft der Mad. Mattstedt und der Mad. Demmer sehr gestört. Auch eine drei Wochen währende Krankheit des Schauspielers Einer warf zu

Theatergeschäfte

Beginn der Saison manche Dispositionen um. Der Theaterbesuch erlitt durch starke Regenfälle während der ersten Wochen und durch die später einsetzende Hitze großen Abbruch. Auch die Tanzlustbarkeiten der Badegäste hielten häufig das Publikum vom Besuche des Schauspielhauses fern.

Regisseur Fischer

Die schon im Vorjahre zutage getretenen Unstimmigkeiten zwischen Regisseur und Personal setzten sich in dieser Spielzeit bedauerlicherweise weiter fort. Auch die Hallenser Studenten bereiteten Hrn. Fischer durch ihre einseitige Parteinahme und allerhand Unfug öfters trübe Stunden.

Goethe und Reichardt

J. F. Reichardt, der in Lauchstedt zur Kur weilte, hatte der Vorstellung des „Groß-Cophta" beigewohnt und sich gegen Goethe darüber lobend ausgelassen. „Es freut mich," erwiderte ihn der Dichter am 29. Juli,[100a)] „daß Sie Ihre alte Neigung zum Cophta noch nicht

---

100a) G. W. IV 9, S. 323.

verlohren haben, und daß Ihnen die Vorstellung in Lauchstädt nicht gan; mißfallen hat, ich werde es wenigstens alle Jahre einmal als ein Wahrzeichen aufführen lassen. [Geschah aber nicht!] Die übrigen deutsche Theater werden sich aus mehr als einer Ursache davor hüten. Wie leicht würde es nun seyn, eine Oper daraus zu machen, da man nur auslassen und reimen dürfte, man brauchte, weil die Geschichte bekannt ist, wenig Exposition, und weil das Lustspiel schon Commentar genug ist, wenig Ausführlichkeit. Allein da man das deutsche Theater und Publikum von innen und von außen kennt, wo soll man den Muth hernehmen, auch nur zu einer solchen Arbeit und sollten Sie Ihre Bemühungen abermals verlieren, wie es bey Erwin und Elmire und bey Claudinen gegangen ist, die man auf keinem Theater sieht; die politischen und Autor-Verhältnisse, welche der Aufführung des Groß-Cophta entgegen stehen, würden eben so gut gegen die Oper gelten und wir würden einmal wieder einen Stein in den Brunnen geworfen haben."

Zur Unterstützung der Theatermeister wurde der Beyläufer Gruner verpflichtet; er machte sich auch als Requisiteur und Billetteur nützlich und spielte sogar gelegentlich kleine Anmelderollen. Gruner

Am 19. August wurde die Saison mit Ifflands Schauspiel „Elise von Valberg" und einem von Hrn. Becker gesprochenen Vulpiusschen Epilog geschlossen. Bis zuletzt hatte man sich in Weimar mit der Absicht getragen, in Altenburg eine Filialbühne zu eröffnen. Diese Pläne zerschlugen sich indessen, und so zog die Hof-Schauspielergesellschaft nach Erfurt. Schluß

Das preußische Heer hatte sich unterdessen am Rhein gesammelt. Am 22. Juni war auch Carl August nach Koblenz abgereist, und am 25. Juli hatte der Herzog von Braunschweig unter dem Einflusse der Emigranten das wahnwitzige Manifest an das französische Volk erlassen, das den kriegerischen Geist der Feinde ins Ungemessene steigerte. Abreise Carl Augusts und Goethes

Auf Carl Augusts Wunsch war Goethe am 8. Aug. nach Frankfurt und am 16. von dort zur Armee abgereist. Während seiner Abwesenheit übernahm Kirms die alleinige Führung der Direktorialgeschäfte der Hof-Schauspielergesellschaft. Direktor Kirms

3. Die Saison in Erfurt: 23. Aug. bis 1. Okt. 1792.

Am 23. Aug. wurden die Gastspiele in Erfurt mit dem Gozzischen Märchenlustspiel „Die glücklichen Bettler" eröffnet. Dem. Neumann sprach einen von Vulpius verfaßten Prolog. Eröffnung

Die Spielzeit sollte ungefähr bis zum 25. Sept. dauern; sie mußte aber um eine Woche verlängert werden, „weil das Parterrre im Weimarer Comödienhause noch nicht aufgeschlagen werden konnte, da auf dem Fuß- Dauer

boden eine neue Gardine aufgezweckt und zur Hälfte kaum fertig war und daher nicht weggenommen werden konnte."[101])

Repertoire

Im ganzen wurden während der Erfurter Saison an 23 Spieltagen 28 Stücke, darunter zwei Uraufführungen (11mal Lust-, 6mal Schau- und 5mal Trauerspiel, 6mal Oper) gegeben. Das Repertoire wurde von Fischer nach Besprechung mit dem bei der Erfurter Regierung tätigen Weimarischen Land Cammer Rath Conta und mit Kirms' Genehmigung festgesetzt.

Die Oper mußte in den ersten drei Wochen Mad. Demmers und Mad. Mattstedts wegen sehr zurückstehen, trotzdem sonst auf beide Frauen nicht gerade große Rücksicht genommen wurde. Es kam deshalb zunächst auch nur Schusters einaktige Operette „Der Alchymist" heraus. Am Abend des 3. Sept. wurde Mad. Demmer, nachdem sie noch im Vorspiel aufgetreten war, von einem Knaben glücklich entbunden, und am 9. schenkte auch Mad. Mattstedt einem Stammhalter das Leben. Die übrigen fünf Opernaufführungen gingen in der letzten Woche über die Bretter, obgleich Mad. Demmer an der Brustrose erkrankte.

Den Spielplan des rezitierenden Dramas beherrschten bürgerliche Schau- und Lustspiele. Wiederholt wurden u. a. Goethes „Geschwister" (8. Sept.), Shakespeares „Heinrich IV." in Fischers zusammengezogener Bearbeitung (26. Aug.) und „Hamlet" (26. Sept.). — „Die Räuber" konnten erst nach der Niederkunft der Mad. Mattstedt herauskommen (30. Sept.); der „Groß-Cophta" mußte „politischer Verhältnisse" wegen vom Spielplan abgesetzt werden.

Gastspiel Silani

Großes Interesse brachte das Publikum dem Gastspiele des „mit permission reisenden" Solotänzers Silani von der Berliner Kgl. Oper entgegen.[102]) Herr Silani trat an drei Theaterabenden (15., 16. und 17. Sept.) auf, indem er tanzte und gleichzeitig Violine spielte. Die Einnahme der dritten Vorstellung wurde ihm von der Oberdirektion zugesprochen.

Universitäts-Feier

Zur Vierhundert-Jahrfeier der Universität Erfurt wurde am 19. September 1792 Shakespeares „König Johann ohne Land" gegeben. Hr. Vohs sprach einen, von dem Privatdozenten Mag. Christian Friedrich Segelbach verfaßten Prolog. Die Vorstellung wurde durch händelsuchende Studenten, die aus Jena herübergekommen waren, gestört.[103])

Theatergeschäfte

Die Theatergeschäfte gingen schlecht. Die kurmainzischen Truppen waren bereits am 4. Juni ins Feld gezogen; der Koadjutor, der den Gastspielen der Weimarischen Gesellschaft immer ein lebhaftes Interesse

---

[101]) G.-Sch.-Arch.: Erf. Gastsp. Akt., Brief: Kirms an Fischer, 19. Sept. 1792. — Vgl. G. H.- u. St. Arch. Weim.: A 9661 2. Aug. 1792.

[102]) Vgl. auch in Fr. L. Schmidts Denkwürdigkeiten I, S. 25: Silanis Gastspiel im Juni 92 bei der Tillyschen Ges. in Braunschw.

[103]) Vgl. G.-Sch.-Arch.: Erf. Gastsp. Akten, Regiebericht 17. u. 19. Sept. In der Jenenser Studentenschaft waren zu Beginn der neunziger Jahre Unruhen, Schlägereien mit dem Weimarischen Militär, Auszüge in die benachbarten Städte u. Dörfer usw. an der Tagesordnung.

entgegengebracht hatte, mußte am 16. Sept. eine Dienstreise nach Konstanz antreten, und die kaiserlichen Offiziere und die zahlreichen Edelleute und Beamten des Hofes besuchten deshalb die Vorstellungen nur selten.

Schluß

Am 1. Okt. wurde die Erfurter Spielzeit mit „Hieronymus Knicker" und einem von Mad. Amor gesprochenen Vulpiusschen Epilog geschlossen.

III. Die dritte Spielzeit: 4. Okt. 1792 bis 6. Okt. 1793.

1. Die Saison in Weimar: 4. Okt. 1792 bis 12. Juni 1793.

Eröffnung

Am 4. Oktober ließ der Hr. Landkammerrat Kirms die neue Weimarische Spielzeit mit einer Wiederholung von Kotzebues „Papagoy" eröffnen. Hr. Vohs sprach einen von Vulpius gedichteten Prolog.

Repertoire bis Silvester 1792

Bedeutende Erstaufführungen kamen bis zum Jahresschluß nicht heraus. Der Spielplan stand auf ganz guter Höhe. Neben beliebten Stücken von Iffland, Hagemann, Babo, Jünger, Anton-Wall, Schröder und Gotter erschienen auch je einmal Shakespeares „Hamlet" (13. Okt.), Gozzis „Glückliche Bettler" (18. Okt.), Goethes „Geschwister" (11. Dez.) und Schillers „Carlos" (3. Nov.). Das Opernrepertoire brachte Werke von Dittersdorf, Païsiello, Guglielmi, Martin-Martini und Anfossi; von Mozart wurde einmal (am 5. Dez.) die „Entführung" gegeben. Am 12. November fand ein großes Konzert des reisenden Virtuosen Carl Stamitz statt.

Herrn Einers Abgang

Anfang Oktober verließ Hr. Einer die Hofbühne und zog sich unter seinem bürgerlichen Namen Krako ins Privatleben zurück.[104])

---

104) Infolge seiner Bildung und Beliebtheit unterhielt Andreas Dietrich Krako (-Einer) gute gesellschaftliche Beziehungen zum Weim. Adel, besonders zu der Familie von Egloffstein und zu der „Hochwohlgeb. Frau Friederica Augusta Henriette Christiane von Tettau geb. Stiebar von Buttenheim [geb. 1748, gest. 1805] (Herrn Carl Augusts von Tettau, Marggräflich Brandenburg Ansbach Bayreutischen Kammerherrns und Majors Frau Gemahlin)." (Vgl. G. H.- u. St.-Arch. Weim.: B. 25 382a, S. 22/23.)

1795 wurde Krako (nach Hinterlegung von 1000 Rthlr. Caution bei der Herzogl. Landschafts Casse) als Auditeur u. Regim.-Quartiermstr. in Weimar angestellt, nachdem er (unter dem Titel eines Gräfl. Leiningischen Landrats) am 19. 1. 95 vor dem Hof- u. Reg.-Rat Dr. Wiedeburg ein Tentamen (in Rechtstheorie, in Milit.- u. Kriegsrecht u. über Stellung, Amt u. Pflichten eines Auditeurs) mit gut. Erf. abgel. hatte (vgl. G. H.- u. St.-Arch. Weim.: B 38 697).

Die Fürstl. Leiningische General-Verwaltung in Amorbach teilte mit, daß in den Personalakten eine Persönlichkeit mit dem Namen Krako nicht vorkommt u. daß auch der Titel „Landrat" für Leiningische Beamte durchaus ungebräuchlich war.

Bei L. Schn. 1165 wird berichtet: „Er quittirte das Th., privat. u. lebte zu W. von den Reit Gebühren einer alten Hofdame, durch deren Einfluß ihm auch eine Quartier Meister Stelle bey dem W. Mil. verschafft wurde u. in dieser

Gastspiele

An Gastspielen ist bis Silvester 1792 folgendes nachzutragen:

Am 27. November spielte Hr. Klementi[105]) „mittelmäßig" der Baron von Harwitz in Schröders Lustspiel „Der Fähndrich oder der falsche Verdacht".

Am 1. Dezember debütierte Hr. Geelhaar,[106]) ein unbedeutender und arroganter Sänger, auf Engagement als Lubino in „Cosa rara" von Martin-Martini. Er war „schlecht" und erhielt „keinen Beifall" und wurde deshalb auch nicht engagiert.

Der unglückliche Feldzug

Inzwischen hatten die Verbündeten Longwy und Verdun besetzt und waren in die Champagne vorgedrungen. Nach der berüchtigten

---

Qualitaet sah ich ihn in W. im Jan. 96. Diese Stelle hat ihm aber so den Kopf verrückt, daß ihn keiner an seinen Schauspieler Stand erinnern durfte, auch sprach er durchaus mit keinem Schauspieler u. sah solchen nur als ein ihm untergeordnetes Geschöpf an."

Nach Pasqué 2 S. 11 „erkrankte er im Felde bei den groß. körperl. Anstreng. so schwer, daß er seinen Posten verlassen u. als er in Darmstad sogar bettlagerig wurde, um seine gänzl. Entlass. nachsuchen mußte." — Er erhielt (vgl. B 25 382 S. 69—76) am 25. VII. 96 den ehrenvollen Abschied.

Drei Jahre lang bewarb er sich vergeblich um eine neue Weim. Beamtenstellung. Auch das von Gottlob v. Egloffstein am 15. I. 98 befürwortete Gesuch um Wiedereinstellung Einers als Schausp. (vgl. Pasqué 2 S. 10) wurde abschlägig beschieden.

Nach dem Tode von (Dav.) Paul Harz ernannte ihn der Herzog (wegen seiner unvergessen gebliebenen Verdienste beim Weim. Militär) durch „höchst eigene Wahl u. Entschließung" am 28. IX. 99 zum „Fürstl. Regier. Canzley-Archivarius" mit 166 Rtblr. 16 gr. Anfangsbesold. — Wegen seines geringen amtlichen Einkommens war Krako mit auf die Einkünfte aus seinem kleinen Vermögen angewiesen. Trotz seines an Entbehrungen reichen Lebens widmete er sich aber „mit Treue u. Eifer" seinem Berufe u. erwarb sich nach dem Umzuge des Archivs große Verdienste um dessen Neuordnung. —

Anfang 1811 geriet er in drückende Geldverlegenheit, „da er der (am 15. I. 1805 verstorbenen) Kammerherrin von Tettau 900 Thlr geliehen hatte u. „beim eingetretenen Vermögens Derangement der Familie von Egloffstein von der Erbin (der Frau Hofmarschallin v. E.) weder Kapital noch Zinsen erhalten konnte." Auf sein Gesuch bewilligte Carl August am 1. IV. 1811 die Erhöhung seines Gehalts auf 200 Rthlr. (Vgl. B. 25 382a S. 22/23, 26/29, 54.) —

„Am Donn., 19. XI. 1812 Mittags nahm er sich in seinem Logis durch 4 mit einem Federmesser beigebrachte Stiche das Leben u. wurde Freit., 20., Abends 10 Uhr, nach einem eingegangenen Herzogl. Ober-Consi: Reskripte auf dem Gottesacker in der Stille beerdigt. An Gebühren sind bezahlt worden vom Herzogl. Criminalgericht 11 gr. 10 ₰. — Witwer, hinterläßt 1 Sohn." (Vgl. Totenbuch: Stadtkirche Weim.)

Ueber seinen Sohn (wahrscheinlich der Ehe mit der Schauspielerin, Mlle. Lüttchau, entsprossen) finden sich in den Weim. Kirchenbüchern keine Nachrichten. Eine zweite Ehe scheint Krako-Einer nicht eingegangen zu sein.

Sein Amts-Nachfolger ab 8. X. 13.: Der Amts-Accessist Joh. Christian Dav. Ambrosius aus Jena.

105) Hr. . . . . Klementi. Ueber ihn ist nichts bekannt.

106) Fr. Hr. A. Gehlhaar (Gelhaar, Geelhaar), geb. 1768 zu Klein-Wansleben. Debt. 1786.

91: Karl Heinr. Friebachsche Ges. in Schlesw. u. Holstein: „2te Liebh. im Schausp. u. Baßpartien in der Oper." — 92: Klos u. Friebach in Odensee. —

94: Ges. der Witwe Marianne Böhme im Rheinland als „erster Bassist"; 95 kurze Zeit in Frankfurt: darauf

95: Fried. Wilh. Herm. Hunnius u. Simon Koberwein in Mainz. Dann in Amsterdamm: 1797 in Emden.

Kanonade von Valmy (20. Sept.) hatten sie aber den schmachvollen Rückzug über Maas, Mosel und Rhein antreten müssen. Die Franzosen waren nachgerückt und hatten unter Custine die Reichsfestung Mainz erobert (21. Okt.) und Frankfurt gebrandschatzt, während Dumouriez die Österreicher bei Jemappes (16. Nov.) geschlagen und aus Belgien vertrieben hatte.

Ludwig XVI. und Frankreich

Der unglückselige Feldzug hatte Ludwig XVI. vollends ins Verderben gestürzt. Nach dem Sturm auf die Tuilerien (10. Aug.) war der König seiner Macht entkleidet und in den Temple abgeführt worden, während der neu zusammengetretene Nationalkonvent die Monarchie abgeschafft (21. Sept.) und Frankreich für eine unteilbare Republik erklärt hatte.

Goethe und Carl August

Goethes Rückkehr nach Weimar 19. Dez 1792

Goethe hatte die Strapazen und Leiden des Feldzuges und des Rückmarsches an der Seite Carl Augusts miterlebt. In Koblenz trennte er sich im November von seinem Fürsten, um Jacobi in Pempelfort und die Fürstin Galitzin in Münster zu besuchen und dann über Kassel nach Weimar zu reisen, wo er am 19. Dez. zu mitternächtlicher Stunde in seinem Hause am Frauenplan eintraf.

Die beginnende Reorganisation des Hoftheaters

Die Aufkündigung

Januar 1793

Mit regem Interesse widmete sich Goethe sogleich dem Hoftheater, das er einer allmählichen, aber durchgreifenden Umwandlung zu unterziehen gedachte. Zunächst schrieb er am 24. Dez. eigenhändig die „Aufkündigung an sämmtliche Schauspieler und Schauspielerinnen“[107]) für Ostern 1793, mit dem Bemerken, man „möge sich in Zeiten nach anderweitigem Engagement umsehen.“ Auf diese Weise erlangte die Oberdirektion die Möglichkeit, die störenden Elemente aus dem Ensemble zu entfernen. Ueber die weiteren Absichten bewahrte man aber vorläufig Stillschweigen, so daß Hr. Gatto, der früher selbst einmal eine kleine Truppe geführt hatte, am 6. Jan. 1793 um die Errichtung einer neuen Schauspielergesellschaft für Weimar, Lauchstedt und Erfurt einkam. Auf Goethes Veranlassung wurde er natürlich von Kirms abschlägig beschieden.

Hessische und preußische Truppen — bei denen sich auch Carl August befand — hatten inzwischen am 2. Dez. Frankfurt zurückerobert. Auf Wunsch ihres Gatten reiste die Herzogin Mitte Januar dorthin ab, um erst wieder am 25. Febr. zurückzukehren. Ihr Geburtstag (30. Jan.) wurde in Weimar mit der Uraufführung der Oper „Richard Löwenherz“ („Richard Cœur-de-Lion“) von Grétry festlich begangen.[108])

---

[107]) Vgl. Wahle S. XXII u. 46 u. G.-Sch.-Arch.: Direktorial-Akten. — Es unterschrieben: Vohs, Becker, Fischer, Gatto, Genast, Demmer, Krüger, Mattstedt u. Frau, Domaratius, Malcolmi, Neumann, Benda u. Willms.

[108]) Besetzung: König Richard [Tenor]: Benda; Gräfin Margaretha [Sopran]: Dem. Rudorff; Blondel [Tenor]: Demmer; Williams [Baß]: Gatto; Fanny [Sopran]: Mad. Mattstedt; Peter [Sopran]: Dem. Malcolmi d. j. III.: Steffen [Baß]: Malcolmi; dessen Frau [Sopran]: Mad. Demmer; Florestan

Februar 1793. Die reengagierten u. die gekündigten Schauspieler

Um diese Zeit wird die Oberdirektion den Kern des Personals: die Kammersängerin Dem. Rudorff, Hrn. Malcolmi und seine dritte Tochter, Mad. und Dem. Neumann, die Familie Demmer und die Herren Genast, Becker, Benda, Willms und Vohs — wieder engagiert haben. Für die Ehepaare Fischer und Amor, für die beiden älteren Damen Malcolmi, die Herren Krüger Domaratius und Müller und die Familien Gatto und Mattstedt blieb es indessen bei der Entlassung.

Die beabsichtigte Zweiteilung der Regie

Wahrscheinlich wird auch damals schon die Oberdirektion die Herren Vohs und Willms für die gemeinschaftliche Übernahme der Regiegeschäfte ausersehen und gewonnen haben.[109])

Geringere Subvention

Leider mußte Carl August unterm 18. Febr. Goethe die betrübende Mitteilung machen, daß die kriegerischen Verhältnisse in den herzoglichen Kassen einige Einschränkungen erfordern.[110]) „Unter diese gehört auch der vor den Jahre geleistete außerordentliche Zuschuß zur Comedie. Sieh zu, in wie fern du ihn wirst entbehren können."

Krankheit der Mad. u. Dem. Neumann

Im Februar erkrankte Mad. Neumann wieder so gefährlich daß sie sich nicht mehr vollständig erholen konnte.[111]) Gleichzeitig legte sich auch ihre Tochter nieder; sie wurde aber nach acht Wochen langem Krankenlager durch die ärztliche Kunst des Hofmedikus Huschke und des Hofrats Hufeland völlig wiederhergestellt.[111]) „Ihr [späterer] Mann. [Hr. Becker], welcher sie in ihrer Krankheit nur dann verlies, wenn seine Berufsgeschäfte ihn nöthigten, sich von ihrem Bette zu entfernen, lernte sie hier kennen und gewann sie lieb. Gleiche Gefühle knüpften zwischen ihnen ein unauflösliches Band."[111])

Februar und März 1793

In die Monate Februar und März fielen die Debüts der neuen Mitglieder:

Für das Fach des Herrn Gatto gastierte auf Engagement Herr Gunkel,[112]) und zwar am 2. Februar als Stößel in der Dittersdorfschen Oper „Doktor und Apotheker" und am 21. als Greis in Kotzebues

---

[Bariton]: Krüger; Beatrix: Dem. Malcolmi I.; Ein Ritter: Domaratius Landvogt: Amor; Zwei Bediente: Karl [Tenor] u. Heinrich [Baß]: Becker u. Vohs; Bauer Niklas [Tenor]: Genast; Bauernmädchen Hannchen [Sopran]: Dem. Malcolmi d. m. II. —

109) Eine Aufteilung der Regiegeschäfte unter zwei Männer war nicht ungewöhnlich. Vgl. z. B.: 1783 in Riga die Ges. Sr. Exz. d. Herrn Kais. Russ. Geh. Raths u. Ritters Otto Hermann Freyherrn v. Vietinghof gen. Scheel, wo Eckardt-Koch das „szientifische" und Johann Meyrer das „ökonomische Fach" übernahmen.

110) Carl August IV. 1, S. 170 Nr. 108.

111) Vgl. G. Th. K. 1800, S. 31 (Biographie der Christiane Becker-Neumann).

112) Hr. .... (?) .... Gunkel
1790—91 bei Rheinberg. —
Anfang Sept. 94 zur Ges. des Dan. Gottl. Medard. Quandt (in Füllbach u. Koburg, von Ende Okt. ab in Bayreuth). —
1797 als dritter Bassist bei Theodor Haßloch in Kassel. —
„Er sang brav. outrirte aber öfters u. schien beständig die Charaktere etwas zu platt u. zu gemein zu nehmen."*

„Menschenhaß und Reue"; beide Male indessen „ohne Beifall", so daß er nicht verpflichtet wurde.

Ehepaar Weyrauch

An seine Stelle trat Hr. Weyrauch,[113]) ein tüchtiger und sehr verwendbarer Sänger und Schauspieler.[114]) Er debütierte am 25. Febr. als Hieronymus Knicker und am 5. März als August in dem Hagemannschen Lustspiel „Leichtsinn und gutes Herz". Nach seinem Kontrakt übernahm er „in komischen Opern Buffons und in serieusen andere Baßrollen, in Stücken aber Alte und Greise".[115]) Seine Stimme war nicht sehr angenehm,[116]) sein Spiel aber sehr natürlich. „Man muß nicht sowohl auf seinen Gesang als auf sein gutes Spiel Rücksicht nehmen, denn er ist auf dem Theater ganz zu Hause und weiß sich zu benehmen, auch scheint er in jeder Rücksicht ein sehr gutes brauchbares Subjekt für das Theater zu sein."[117])

Seine Gattin, Mad. Weyrauch,[118]) sollte das Fach der Mad. Mattstedt übernehmen. Am 19. Febr. debütierte sie als Sängerin in der Posse „Der Mondkaiser", am 21. als Eulalia in „Menschenhaß und Reue", am 23. als Konstanze in der „Entführung aus dem Serail" „mit verdientem Beyfall."

Nach ihrem Weimarischen Kontrakt wurde sie für „Liebhaberinnen in der Oper und auch in Trauer- und Lustspielen"[119]) verpflichtet. Sie war eine gute Sängerin;[120]) ihre Stimme war nicht stark, aber sehr angenehm und hatte eine schöne reine Höhe;[121]) [122]) auch war sie sehr musikalisch.[120]) Als Schauspielerin blieb sie aber unbeholfen und steif,[120]) da „ihren Dar-

---

113) Vincent Weyrauch [Nicht Weihrauch oder Wairauch!]. Geb. 1765 zu Reichenberg in Böhmen (Nach Mitteilung des Erzdekanalamtes kommt sein Name weder in den Büchern der Stadt-, noch in denen der Landseelsorge vor!). —

Debt. 1773. —

Vom 21. III. 85 ab kurze Zeit bei Bellomo in Weimar. — Dann bei Großmann in Frankfurt u. Mainz, darauf bei Karl Ludwig Toskani. — 87 bis Juli 88 bei Großmann in Frankfurt u. Hannover; wurde entlassen. (G. Th. K. 1789 S. 210.) — Muß dann geheiratet haben. —

30. IV. 90 bis 7. I. 91 mit Gattin wieder bei Großmann in Hannover, Cassel, Pyrmont Hannover; dann bis 92 in Carlsruhe (bei Oppeln in Schles.) am Hofth. des Prinz. Eugen v. Württemb. —

114) Vgl. z. B. Ephem. 36 (9. IX. 1786) S. 155; ebenda III 26 (1. VII. 1786) S. 411; Ann. d. Th. II (1788) S. 128.

115) G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 10 002: Kontrakt, 4. März 1793.

116) Modenjournal, Juni 1794, S. 282.

117) L. Schn. 1166, Nr. 405.

118) Johanna W., geb. von Weber. [Sie war die Tante des Komponisten Karl Maria von Weber, und zwar wahrscheinlich die Schwester seines Vaters Franz Anton v. W.!]

Seitdem sie 7. V. 1790 bei Großmann debt. hatte, teilte sie die Engagements ihres Mannes.

119) G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 1002: Kontrakt, 4. März 1793. — Das Ehepaar bekam 16 Thlr. Wochengage; Mad. Weyrauch „stellte sich aber selbst die französische Garderobe"; vom Theater bekam sie „die türkischen, altdeutschen und griechischen Kleider".

120) L. Schn. 1166 S. 405. — Der Verfasser weiß auch zu berichten, daß sie „ein wenig auf dem einen Auge schielte".

121) Modenjournal, Juni 1794, S. 282.

122) Genius d. Z. XX. 7. (Juli 1800), S. 383.

stellungen Leben und Schönheit mangelte".[122]) „Sie stand da fast leblos und tönend wie das Memnonische Bild beym Aufgang der Sonne."[122])

Mad. Kloppmann=Malcolmi

Mad. Kloppmann, die seit ihrem Gastspiel in Weimar privatisiert und inzwischen Herrn Malcolmi geheiratet hatte,[123]) debütierte als Mad. Malcolmi „mit verdientem Beyfall" am 5. März in dem Jüngerschen Lustspiel „Die Entführung" als Wilhelmine, am 9. als „Klara von Hoheneichen" und am 14. als Juliette in dem Lustspiel „Die drei Töchter" von Spieß. Sie übernahm die Rollen der Mad. Gatto. Ihre Kräfte reichten zwar nicht mehr für die ihr gestellten großen Aufgaben aus, doch blieb sie immer noch eine verwendbare Darstellerin.

Vohs' und Willms' Theatergesetze vom 7. III. 1793

Da es in den neunziger Jahren Mode geworden war, daß jede bessere Bühne sich eine eigene „Verfassung" beilegte, so hatte sich auch Hr. Vohs, nach Besprechung mit Herrn Willms, daran gemacht, „TheaterGesetze für die Weimarsche Hof=Schauspieler Gesellschaft" auszuarbeiten.[124]) Als Muster hatten ihm die Satzungen des berühmten, aber im Nov. 1792 infolge der Kriegswirren eingegangenen, Mainzer Nationaltheaters gedient.

In 17 Paragraphen werden (unter Androhung von Geldstrafen für die Nichtbefolgung) ausführliche Bestimmungen zusammengestellt: §§ 1 bis 3 behandeln die künstlerische Arbeit und die Disziplin auf den Lese=, Theater= und Generalproben; § 6 verbietet das Vertauschen der Rollen und das willkürliche Einlegen und Fortlassen von Arien; § 11 gibt Vorschriften über die Einhaltung des Spielplanes und über die zugebilligte Zeit für das Rollenstudium; § 4 verpflichtet die Mitglieder zur Statisterie; § 9 legt die künstlerische und administrative Stellung der Regie fest; §§ 10, 12 und 16 fordern sittliches Betragen und strenge Pflichterfüllung; §§ 5, 13 und 15 geben genaue Vorschriften über die Behandlung der Requisiten; §§ 7 und 8 verbieten Unbefugten den Aufenthalt auf der Bühne; §§ 14 und 15 geben genaue Anweisungen für Theatermeister, Garderobier und Requisiteur, und § 17 spricht von den Strafgeldern und deren Verwendung.[124])

Zusammen mit einem „Pro Memoria" legten Vohs und Willms diese Satzungen am 7. März ihren Kollegen vor.[124]) Nachdem „P. Amor und Frau, H. Becker, C. Krüger, C. Demmer, C. Benda, A. Genast, Neumann, C. Neumann, Weyrauch und Frau, Malcolmi und Frau" das „Circulare" unterzeichnet hatten, wurde es „Sr. Exzellenz dem Herrn Geheimen Rath von Göthe zur Confirmation vorgelegt." Diese erfolgte denn auch am 18. März mit folgendem Bescheid: „Daß die hier bestehende Schauspieler Gesellschaft sich verpflichtet beyliegende Gesetze zu halten und nach selbigen gerichtet zu werden gereicht mir zu besonderer Zufriedenheit. Ich confirmire solche

---

[123]) Eheschließung: „8. X. 1792, früh 6 Uhr, Stadtkirch=Sacristei Weimar." (Heiratsregister d. Weim. Stadtkirche.)

[124]) Vgl. G.=Sch.=Arch.: Direktorialakten.

nicht allein hiermit sondern werde auch künftig alles was zu Ausübung und Aufrechterhaltung derselben dienen kann, von meiner Seite nicht fehlen lassen."[124])

Mitte März begann die Umgestaltung der Regie. Hr. Willms wurde von Hrn. Fischer seit dem 13. zu der Kassenkontrolle hinzugezogen, „damit er mit diesen Geschäften zeitig bekannt werde."[124]) Gleichzeitig übernahm er auch „die Theaterbibliothek samt den vorrätigen Rollen und allen zu den Regie Geschäften gehörigen Büchern und Nachrichten".[124a])

Hr. Fischer u. Hr. Willms

Mit einer Wiederholung des „Don Juan" wurde, — der Karwoche wegen, — das Theater am 23. geschlossen.

Karwoche

Zwei Tage darauf wurde der Gesellschaft die „Mitteilung" Goethes „präsentirt", daß die Herren Vohs und Willms gemeinsam die Regie übernommen hatten.[124]) Nach den von der Oberdirektion ausgearbeiteten Instruktionen vom 19. März erhielt Vohs die Regiegeschäfte des „artistischen Faches" und Willms die Geschäfte des „ökonomischen Faches."[124])

Die beiden Regisseure Vohs u. Willms

Regie-Instruktion vom 19. III. 1793

Danach hatte Vohs auf Grund der von der Oberdirektion bestimmten Austeilung (A § 8 Nota) die Rollen mit den Namen der Mitglieder zu versehen und herumzuschicken (A § 8), ferner die Proben zu leiten (A §§ 1, 2), die Statisten „abzurichten" (A § 3), die Kostüme (A § 4) und Dekorationen (A § 7) zu bestimmen, das Stück zu inspizieren (A § 6) und „die Annoncen [Ankündigungen des Spielplanes für das Publikum von der Bühne herab] und Abkündigungen zu übernehmen". (A § 5.)

Willms hatte die gesamten Kassengeschäfte zu versehen (B §§ 9, 10, 12); die Abonnements und Dutzendbillets auszufertigen (B § 13); die Theaterzettel drucken zu lassen, auszuteilen und zu den Akten zu nehmen (B §§ 3, 8, 14); die Theaterbibliothek zu verwalten (B §§ 2, 7) und die Protokolle und sonstigen Schriftstücke abzufassen (B § 11). Ferner hatte er die Ankündigungen der Proben durch den Theatermeister zu übernehmen (B § 1), das Wochenrepertoire bekanntzugeben (B § 5) und die Szenaria auszuarbeiten (B § 4).

Gemeinschaftlich hatten beide Regiebeamte tägliche Berichte über die Proben und Vorstellungen abzufassen und der Oberdirektion einzureichen (C §§ 2, 3). Außerdem war beiden die Sorge um die Beschaffung, Austeilung und Rücknahme der Requisiten anvertraut (C §§ 1 a, 1 b).

„Die Ober-Direktion behielt sich jedoch vor, diese Einrichtung welche erst durch Erfahrung zu prüfen war, in der Folge nach vorkommenden Umständen zu verändern oder aufzuheben."

124a) Vgl. G.-Sch.-Arch.: Direktorialakten.
Fischer hatte als Regisseur folgende Bücher zu führen: ein Hauptbuch (für die gesamten Einnahmen und Ausgaben), ein Gagebuch, ein Portabuch (für die Billetgeld-Einnahmen an der Abendkasse) und Bücher für die Decorationen, die Requisiten und die Garderobe der Repertoirstücke.

Ergebnis

Durch diese Umgestaltung der „Regie" war die Hofschauspielergesellschaft einen nicht unbedeutenden Schritt in ihrer künstlerischen Entwicklung vorwärts gekommen: Die Zeit der beiden ersten unsicheren Jugendjahre war vorüber. Dem abgetanen Regiesystem hatte doch noch immer ein gut Teil Alt-Bellomoschen Prinzipalwesens oder besser -unwesens angehaftet. Jetzt konnte die Oberdirektion die Zügel straffer anziehen, da sie jetzt erst einen größeren unmittelbaren Einfluß auf die gesamten Theaterverhältnisse gewann. Durch die Zweiteilung konnten die Sorgen der laufenden „ökonomischen" Geschäfte dem unter Kirms' spezieller Kontrolle arbeitenden Souffleur aufgebürdet werden, während der unter Goethes direkter Aufsicht wirkende artistische Regisseur die Hände für die künstlerischen Angelegenheiten frei bekam.

Repertoire von Neujahr bis Ostern 1793

Ehe wir uns der nun beginnenden neuen Ära der Gesellschaft zuwenden, wollen wir noch rasch einen Rückblick auf das Repertoire von Neujahr bis Ostern werfen: An 37 Theatertagen kamen 15 Opern- und 25 Schauspiel-Aufführungen heraus. Im Opern-Spielplan belegte Dittersdorf mit seinen Singspielen („Hokus Pokus", „Apotheker und Doktor", „Betrug durch Aberglauben", „Der Schiffspatron") 6 Plätze; von Mozart wurde einmal „Die Entführung" (am 23. Febr.) und zweimal der „Don Juan" (am 5. Jan. und 23. März) und von Gretry dreimal „Richard Löwenherz" (am 30. Jan., 9. Febr. und 7. März) gegeben. Im gänzlich farblosen Schauspiel-Repertoire hielten sich die Jünger, Iffland, Spieß, Kotzebue, Hagemann, Hagemeister und so weiter die Wage. Shakespeare konnte mit beiden Teilen von „Heinrich IV." (am 14. Febr. und 2. März) und Gozzi mit der „Entwaffneten Rachgierde" (21. März) erscheinen. — David Veit berichtete u. a. in diesen Tagen an Rahel folgende beachtenswerte Neuigkeiten über die Weimarische Bühne:[125]) „Mit dem Theater muß es traurig aussehen; der Geschmack des Publikums für Operetten geht so weit, daß Lust- und Trauerspiele wenig besucht und gegeben werden. . . . Dittersdorf wird häufig gegeben; Wieland[126]) versäumt Operetten niemals, so oft er auch eine noch so schlechte gesehen haben mag; Goethe selten; beim Theater ist Goethe just das, was Engel in Berlin, und soll zu seiner Verbesserung schon viel beigetragen haben."

Abgehende Mitglieder

Zu Ostern (und in den folgenden Wochen) fanden infolge der Aufkündigung große Veränderungen im Personal statt.

---

[125]) Briefwechsel Rahel-Veit 1. S. 5 (Gotha, 20. III. 1793).

[126]) Vgl. z. B. auch Briefe über Jena S. 140.

Zur Spenglerschen Gesellschaft in Prag gingen das Ehepaar Fischer[127]) und Hr. Krüger.[128])

Für die Meddorsche Gesellschaft (die in Thüringen, im Kurfürstentum Sachsen und in der Lausitz spielte) ließen sich die beiden älteren Damen Malcolmi[129]) [130]) engagieren.

---

127) Hr. Fischer hatte zunächst wohl die Absicht gehabt, im Königreich Preußen eine eigene Th.-Dir. zu übernehmen und durch die Vermittlung Carl Augusts [vgl. Carl August IV., 1, Nr. 107: Der Herzog an Goethe 21. I. 93] ein Privilegium erbeten. Da er dieses nicht erhielt, ging er mit seiner Frau 1793 nach Prag ans k. k. Nationalth. zu Franz Spengler (dem Unterpächter von Domenico Guardasoni). Hier bearbeitete er Zschokkes „Barbareien des aufgeklärten Jahrhunderts" 1797. — 97 bei Domaratius in Graz; 98 zu Carl Guolfinger, Ritter von Steinsberg (Winter im Nationalth. Prag; Mai bis Aug. im Karlsbad). — Winter 98/99 übernimmt Fischer in Innsbruck die Ges. des Th.-Dir. von Hofmann (vgl. Pasqué I, S. 67; G. Th. K. 1799, S. 63, 243). — Frühjahr 99 ist er jedoch wieder daselbst nur Schauspieler. — Herbst 99 am Hochfürstl. Erzbisch. Hofth. Salzburg. — Mad. Fischer teilte seine Engagements.

128) Hr. Krüger scheint sich noch zuletzt in Weimar schlecht betragen zu haben, so daß er nicht reengagiert wurde; vgl. G. W. IV, 10, Nr. 2982, vom 4. Juni 1793: „. . . was Krügern betrifft; so kann ich mich nach dem, was vorgegangen, nicht sogleich entschließen, ihn wieder anzunehmen . . ."

In Prag bei Spengler spielte er „Helden, Liebh. u. Karrakter-Rollen"; 1795 ist er in Amsterdam. — 96 wieder bei Spengler in Prag. Nachdem dieser aus Gram über seine Geldverluste und den Brand des Nationaltheaters gestorben war, heiratete Krüger dessen Witwe Karoline Spengler, gewes. Henisch, geb. Girauck. — 97 ist Krüger Regiss. bei Joh. Frhr. v. Stentzsch in Prag, Karlsbad, Chemnitz u. Lpzg. — In Lpzg. trennte sich, unter Krüger und Antonio Bianchi eine Truppe von Stentzsch ab, pflegte Schausp., Intermezzo, Oper und Ballett und spielte in Thüringen (z. B. abwechs. mit Stentzsch in Erfurt, während der Fasten 1798, dann in Meiningen, Eisenach, wieder in Erfurt und Naumburg). — 1800 übernimmt Krüger die Th.-Dir. in Lpzg., geht finanz. zu Grunde und muß s. Ges. auflösen. Findet Aufnahme beim Gras. Waldstein in Dux in Böhm., kommt 1801 auf des Grafen Empfehl. ans Brünner Th., von wo er nach kaum halbjähr., an Erfolg. überreichem Wirken ans Wiener Burgth. berufen wurde. Debüt: 26. April 1802 als Ruhberg im „Verbrechen"; wurde Zierde des Hofburgth., Rollenerbe J. H. F. Müllers; gest. 21. April 1828 als Reg.

129) Francisca M. d. ä. I. heiratete den Meddorschen Heldenspieler Franz Xaver Wolf, „der eine Zierde der ersten Bühnen Deutschlands geworden wäre, wie er ein unschätzbares Juwel für die Meddorische und Fallersche Unternehmung wurde und blieb bis ans Ende seines gequälten Lebens" (vgl. Costenoble 1, S. 43, und öfters). — [Sommer 1790 war F. X. Wolf bei C. W. Klos und Carl Heinrich Butenop in Wismar und Altona: Herbst 90 bei Butenop in Gardelegen (Rathaus-Saal), Salzwedel (bis Jan. 91), kurze Zeit wieder in Gardelegen, dann in Neuhaldensleben (Rathaus), Wolmirstedt (auf dem Hofplatz eines Obristen), Zerbst, Schönebeck, Bernburg (Fürstl. Orangerie), Quedlinburg und Blankenburg (leerstehendes Fabrikgebäude außerhalb der Stadt). Ende 1791 in Gera zur neu errichteten Meddorschen Ges.] —

„Mad. Wolf, geb. M. 1., ist (bei der Meddorschen Ges.) die erste Liebhaberin im Schau- und Singspiel und auch ungemein brav im naiven Fache. Sie ist ihres Spiels und Gesanges wegen der Liebling des Publikums und verdient es zu seyn . . ." (Journ. f. Th. u. a. sch. K. II, 1, S. 31.) — 1816 in Samtor in Galizien. —

130) Caroline M. II., die mittlere. — Journ. f. Th. u. a. sch. K. II, 1, S. 30: „. . . Sie spielt Soubretten und singt mittelmäßig. Närrinnen und Koketten gerathen ihr am Besten." — Ebenda IV, 3, S. 269: „Sie starb d. 24. XI. 97 in Zittau, und wurde d. 28ten nach öffentlicher Ausstellung, solenn [hora matutina!] in ein dortiges Familien Begräbniß [bei der evgl.-luth. Pfarrk. z. Hl. Kreuz] beygesetzt. Ein Beweis, wie sehr man mit ihrem moralischen Betragen zufrieden gewesen ist. Ihr Verlust ist in der That ein Verlust für die deutsche Bühne." —

Für die vom Fürsten von Thurn und Taxis in Regensburg subventionierte „Vereinigte Gesellschaft unter Regisseur Kaffka“ wurden Hr. Domaratius,[131]) das Ehepaar Amor[132]) und die beiden Familien Gatto[133]) und Mattstedt[134]) verpflichtet.

Neue Mitglieder

Als Ersatz wurden von der Weimarischen Oberdirektion außer Hrn. Beck zunächst nur Mad. Porth und Dem. Porth d. ält. sowie deren jüngere Geschwister engagiert.

Hr. Beck

Hr. Beck[135]) (vom eingegangenen Kurfürstl. Nationaltheater in Mainz) debütierte in seinen Glanzrollen, am 9. April „mit ungetheilten

---

131) Hr. Domaratius ging v. Regensb. im März 1795 zu Schikaneder nach Wien an das k. k. privil. Wiedner Th. Nach Bellomos Abgang vom Nationalth. in Graz (6 IV. 1797) wurde D. daselbst Dir. Er eröffnete 16. IV. „Sein Anfang fiel aber in eine sehr krit. Zeit, da nämlich die Franzen Grätz besetzten.“ Nach 16 Jahre langer Direktionstätigkeit trat er am 10. IV. 1813 in das Privatleben zurück. Er lebte in Graz zurückgezogen in angenehmen bürgerl. Verhältnissen und wenn man einer Angabe Glauben schenken darf, so hatte er die Marotte, später Inhaber eines Lohnfuhrgeschäftes zu sein. (Schlossar, A., Oesterr. Cultur- u. Literaturbilder. Wien 1879, IV, S. 119—127.)

132) Das Ehepaar Amor blieb in Regensbg. vom 1. VI. 93 bis etwa Juli 95 [zunächst bei Dir. Joh. Christoph Kaffka (=Engelmann), seit Winter 93/94 bei Dir. Voltolini].

Ueber die nächsten zwei Jahre ist nichts sicheres bekannt!

Sommer 1795 erwähnt Costenoble (I, S. 86) in Salzburg u. Hauein bei der Ges. des Majors Franz Anton von Weber einen Hrn. Amor (ohne Frau). Dieser könnte mit unserm identisch sein.

Die Angabe bei Pasqué I, S. 52, daß unser Hr. Amor 1796 in Greifswald Universitätstanzlehrer geworden sei, ist aber wohl unrichtig [Nach Mitteil. des Herrn Univ.-Registr. Giesler hat sich unterm 20. VIII. 94 ein Tanzlehrer Amor aus Stralsund (der zugleich Balletmeister und Solotänzer am dortigen Theater war) um die akad. Tanzlehrer-Stelle in Greifswald beworben. Er wurde auch 1795 gewählt, aber von der vorges. Behörde nicht bestätigt. Während der Zeit der Verhandlungen scheint er indessen in Greifswald Tanzunterricht gegeben zu haben. Dieser Stralsunder Amor kann nicht identisch mit unsern Peter Amor sein!] —

Mad. Amor ging 96 ans Erzbischöfl. Hofth. in Salzburg, wo sie noch viele Jahre in ihren alten Rollenfächern tätig war. Spätestens 97 muß sie Witwe geworden sein. Ihre von Salzburg aus am 15. VI. 97 an Goethe u. Kirms gerichteten Bewerbungsschreiben um Reengagement in Weimar wurden abschlägig beschieden [vgl. Pasqué I, S. 52, u. G. W. IV, 12, Nr. 3584 (22. VI. 97)].

133) Fam. Gatto ging noch 93 von Regensbg. zu Bellomo nach Graz, kehrte dann aber Ostern 94 wieder nach Weimar zurück. (Vgl. unten!)

134) Die Fam. Mattstedt ging 94 von Regensbg. ab zur Ges. der Geschw. Schuch in Ost- und Westpreußen, er als Balletmstr., sie als Säng., Margar. u. Louis in Kinderroll. — Herbst 95: alle beim Aktien-Th. Reval. Wegen Landestrauer um die verst. Kais. Katharina II. (Nov. 1796) wurde das Th. geschl. u. die Ges. Ost. 1797 aufgel.

Ergänzung zu Anm. 163 auf Seite 33: (Anna) Theresia Mattstedt, geb. Schulze. Geb.: Linz, 12. X. 1762: „fil. legit. D. Chrystiani Ferdinandi Schulze, Comici bey Chur Bayrischen Banda et Carolina Sophiae nata Gerschlin uxor.-Lev: Illustrissima D. Anna Theresia v. Ehrstein.“ [Mitt. des kath. Stadtpfarrers Josef Koller-Linz.] — (Höchstwahrsch. war ihr Vater Christ. Ferd. Schulze der Stiefbruder der Caroline Sch.-Kummerfeld!) —

135) Joh. (Christoph) B. [Hans genannt!], ält. Brud. von Heinrich B. in Mannheim. — Geb. Gotha 1754; getauft 29. XI. 54: evgl. Kirche St. Augustin. — Eltern: F. S. Commissionssekretär Joh. Christoph B. u. Johanna Sophia, geb. Genselin. — [Die B.'schen Familienverhältn. behandelt,

Beyfall" als Lizenziat Frank in Gotters „Argwöhnischem Ehemann" und am 16. April „mit verdientem Beyfall" als Schnaps in den „Beiden Billets". In Weimar sollte er „mit Ausnahme der zärtlichen Liebhaber und so viel als möglich auch der Helden alle komischen und auch Hülfsrollen"[136]) spielen. Er war ein hervorragend begabter Komiker und Chargenspieler; sein eigentliches Fach war das der niedrig-komischen Rollen, in denen er ganz Außerordentliches leistete. In seiner Spielweise näherte er sich der Ifflandisch-Mannheimischen Richtung, und da er fast ausschließlich bei größeren und angesehenen Gesellschaften gespielt und bedeutende Meister gesehen hatte, wurde er eine Zierde des Weimarischen Hoftheaters und ein bewundertes Vorbild für seine Kollegen.

Seine Gattin, die berühmte Mad. Beck (gewesene Mad. Wallenstein), wurde erst im folgenden Jahre nach Weimar verpflichtet.[137])

---

gestützt auf die Familienpapiere, eingehend Knudsen; nach Mitt. des Univ.-Prof. Dr. Sievers in Gießen ist sonst kein Material bei den Nachkommen mehr vorhanden!]

Hans B. besuchte das Gothaer Gymnasium. Nach freundl. Mitt. des Gym.-Dir. Prof. Dr. Auz „fehlt über die Zeit 1714—80 leider das Matrikelbuch, so daß nur zufällige Notizen in Frage kommen. — Examenslisten: 1773 (18 Jahre alt): ingenium mediocre. mores: haud improbi. profectus latini: mediocres, graeci: aliqui. geom.: boni. — 1774 (19 Jahre alt): ingenium: mediocre. mores: tolerabiles. absentia: plurima. profectus in theol. popul.: non spernendi, latinis: aliqui, historicis: nonnulli, germanicis: laudabiles, geometria: boni. — 1774 (19½ Jahre): ingenium: haud incapax. mores: boni. absentia: plurima. prof. in germanicis: boni. hist. natur.: boni. — 1775 (20 Jahre alt): mores: tractabiles. absentia: multa. historia. geogr., hist. natur. boni profectus. in logicis: temnendi." —

Abiturient Ostern 1776. — Angeblich stud. iur. (In Jena war er jedoch nicht immatrikuliert!) —

Gast. 5. VIII. 78 am Hofth. Gotha als Tony Lumpkin („Sie läßt sich herab, um zu singen"). —

Sommer 79: Seylersche Ges. in Mannh., 3. VIII.—12. IX. in Frankf.; nach Seylers Rücktritt spielte die Truppe als „Vereinigt. Ges." die Messezeit durch bis 4. X. („Bediente u. Nebenr. im Lustsp."). —

12. IV. 80—Ost. 83: bei Voght-Greve-Bostel u. bei Dreyer in Hamb., „junge Liebh. u. Bed.". — 83—84: Großmanns sog. Hofth.-Ges. in Bonn u. Kurzeit in Aachen; Sommer 84: Großmanns sog. Frankf. Ges. in Pyrmont. — Sept. 84—Ost. 85: Hamb. Th. Klos u. Zuccarini; dann dort bis März 86 bei Brandes u. Klos. —

„1. I. 86 heiratete er, nach Ausweis des Hochzeitenbuchs der Wedde, bei Keilholtz auf dem Kalkhof die Schauspielerin Christiana Henriette, geborene Zeitheim, des Carl Wallenstein Witwe. Das Aufgebot war am 26. XII. 85 zu St. Michaelis erfolgt." (Mitt. des Hamburger Staatsarchivs.) —

Ende Apr. 86 das Ehepaar Beck wieder bei Großmann (Frkft., Mainz, Juli: Köln); dann bei der Ges. Großmann-Klos (Köln, Düsseld., Bonn). Nach Trennung beider Princip. Ende Januar 87 bleiben die Becks in Köln bei Klos, der die Trümmer der aus Cleve kommenden Josephischen Ges. aufnimmt. Die Klossche Tr. löst sich Herbst 88 in Köln auf, u. Becks gehen Nov. 88 ans N.-Th. Mainz-Frkft. (Frdr. Frz. Carl v. Dalberg u. Eckard-Koch).

Die Louis Schneidersche Sammlung besitzt zwei Silhouetten (Nr. 55, Abt. 4 Nr. 1 und Abt. 6 Nr. 1) von Hans Beck.

[136]) G. H.- u. St.-Arch. Weim.: A 10 003: Kontrakt vom 6. II. 95.

[137]) Vgl. G. B. IV. 10 (Nr. 2996 an F. H. Jacobi, 7. VII. 93), S. 90.

Familie Porth

Mad. Porth[138]) kam von der Meddoxschen Gesellschaft und debütierte am 9. April als Klara in dem Gotterschen Lustspiel „Der argwöhnische Ehemann" und am 13. als Mad. Wagner in Schröders „Vetter aus Lissabon". Nach ihrem Weimarischen Kontrakte[139]) sollte sie „in Opern- und in Trauer- und Lustspielen Mütterrollen spielen und in Chören mitsingen". Sie hatte bisher nur bei kleineren Gesellschaften und Schmieren als „Liebhaberin in Schauspielen und Opern"[140]) gewirkt. Obgleich sie noch immer als eine „hübsche Frau" gelten konnte,[141]) war sie doch, wie ihre Vorgängerin, Mad. Fischer, eine sehr schlechte Darstellerin. Sie gefiel dem Publikum gar nicht und konnte nur in kleinen Rollen beschäftigt werden.

Ihre älteste „bildschöne" Tochter, Dem. Porth d. ält.[142]) debütierte am 18. April als Lina im „Roten Käppchen" und „gefiel". Auch in der Rolle der Amalie im „Kind der Liebe", am 20. April, „zeigte sie sich als eine junge Schauspielerin von Talent und erwarb sich verdienten Beyfall durch ihr gefalliges und natürliches Spiel."

Bereits im Jahre 1788 war Dem. Porth d. ält. am Hoftheater in Neustrelitz in Kinderrollen aufgefallen.[143]) Costenoble[144]) berichtet, daß sie 1791 bei der im Anhaltischen und in den benachbarten Gebieten spielenden Butenopschen Truppe „zu einer Primadonna gebildet werden sollte", da sie „mit einer artigen Stimme begabt" war; daß sie sich

---

138) Caroline Porth [nicht Port oder Portl], geb. (?). Ueber ihre ersten Engagements nichts bekannt. Heiratete:
Johann Carl Porth aus Barchwitz in Schlesien.
1781: Schwerdbergsche Ges. (am Nassau-Saarbrück. u. Nassau-Weilburgschen Hofe, in Coblenz u. Kirchheim-Bohland): er: „launigte Alte in Lust- u. Singsp."; sie: „Vertraute, erste Rollen im Singspiel." —
85: Christian Ludwig Neuhaussche Ges. (Winter: Coblenz, Wetzlar; Sommer: Trier, Rhein- u. Moselstrom): er: „kom. Bediente"; sie: „zw. Liebhab. im Lust- u. Trauerspiel, singt." —
Nach Aufl. der Ges. April 85 in Wetzlar zur Martin Jacob Thimmschen Truppe.
5. I. 86 debt. beide bei Großmann in Mainz, wurden aber mit Vergütung einiger Wochengagen entlassen. —
9. X. 87 gast. beide am Nation.-Th. Berlin (als Oberst u. als Lisette in der „Badekur"). —
Sommer 88 bis 89: Hofth. Strelitz (u. Neubrandenburg), er: „trockene Karr., Juden, alt. Bed., Vertraute"; sie: „Französ. u. Mütter."
90 bei Dir. Ziehr senior: er: „kom. Alte im Lustsp. u. in der Oper; Bed."; sie: nur eine Gastrolle. —
91 engagierte Dir. Butenop die Familie in Magdeburg für seine in Zerbst, Schönebeck, Bernburg, Quedlinburg, Blankenburg spielende Truppe. —
92 bei Dir. Meddox.

139) G. H.- u. St.-Arch. Weim.: A 10 000, 23. III. 1793. —

140) Costenoble 1, S. 57, 60, 77.

141) Ebenda 1, S. 60.

142) Friderike (Margarethe) P. d. ä. Geb.: Halberstadt, 1777. [Ihr Name steht weder in den Taufbüchern der 5 evgl., noch in denen der 2 kath. Kirchen!] Zog mit ihren Eltern herum u. betrat schon als Kind die Bühne.
Gast. 24. VIII. 87: Berliner N.-Th. als Julchen im Räuschchen.

143) Vgl. z. B. Ann. d. Th. 1788, II, S. 118; G. Th. K. 1789, S. 182—186.

144) I, S. 57, 58 u. 60.

in Zerbst „in der französischen Oper ‚Die drei Pächter' zum ersten Male als angehende Sängerin sehr vorteilhaft zeigte und die herrlichsten Hoffnungen versprach, nachdem sie früher schon einige Bravourarien zwischen den Akten mit großem Beifall gesungen hatte", und daß sie in Quedlinburg als „Krone der Oper" „durch lieblichen Vortrag" ihrem Direktor volle Häuser verschaffte.

Nach ihrem Weimarischen Kontrakt[139]) sollte sie „Liebhaberinnen und junge Mädchen in Stücken und erste, zweite und dritte Liebhaberinnen in der Oper" spielen und, „dafern sie in einer oder der andern Oper keine Rollen haben sollte, sollte sie in Chören mitsingen". Goethe[145]) fand sie „höchst anmuthig, zur Gurli [in Kotzebues „Indianer in England"] wie geschaffen" und nannte sie „eine liebenswürdige Darstellerin, die in munteren Rollen durchaus erfreulich wirkte und bei allen Theaterfreunden geschätzt und beliebt war."

Die jüngeren Geschwister Porth spielten gelegentlich Kinderrollen.[139])

Nachträglich wurde auch noch Hr. Porth[138]) engagiert, nachdem er am 14. Mai als Werner im „Frauenstand" aufgetreten war. Bei kleineren Wandertruppen und Schmieren hatte er „komische Alte im Lustspiel und in der Oper"[146]) gegeben und sich in dieser bescheidenen Umwelt als „ein recht routinierter Buffo"[146]) erwiesen, „wenngleich ihm die wirkliche vis comica mangelte".[146]) Für größere Gesellschaften reichte indessen sein Talent nicht aus, zumal er dem Trunke ergeben war. An Stelle Amors spielte er „Hülfsrollen"[147]) und übernahm auch einen Teil der Kassen- und Kontrollgeschäfte auf den Filialbühnen.

Hinrichtung Ludwigs XVI.

Ludwig XVI. war inzwischen auf Betreiben der Bergpartei zum Tode verurteilt worden und hatte am 21. Jan. das Blutgerüst besteigen müssen. Ein Sturm des Abscheus ging durch ganz Europa. Der Deutsche Reichstag bewilligte neue Mittel für den Krieg, England, Holland und Sardinien verbanden sich mit Preußen und Oesterreich, und auch Spanien trat der Koalition bei. In Belgien und an den Ufern des Rheins begannen die Mächte mit dem Zusammenziehen von Truppen.

Erste Koalition

Goethes Tätigkeit seit Dez 1792

Seit seiner Rückkehr nach Weimar hatte sich Goethe in Muße seines Hauses und seines Familien- und Freundeskreises erfreuen können. Poetische Arbeiten am „Reineke Fuchs", Theaterverwaltungsgeschäfte, die optischen Versuche, die Umgestaltung des Schlosses, die Errichtung des „Römischen Hauses" und die Sorge um den Ilmenauer Bergbau nahmen seine Zeit in Anspruch.

---

145) G. W. I, 35: „Tag- u. Jahreshefte 1793."

146) Costenoble I, S. 57 u. 60.

147) G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 10 000. — Gage 1793: Familie: 8 Thlr. u. 2 Thlr. Garderobengeld.

Carl August

Schon Mitte Februar hatte ihn Carl August aufgefordert, im Frühling nach Frankfurt zu kommen, um an der bevorstehenden Belagerung von Mainz teilzunehmen.

Carl August und das Hoftheater

Goethe hatte dem Herzog einen Bericht über die Umgestaltung des Hoftheaters ins Feldlager geschickt. Carl August antwortete am 24. März aus Laufen Seel:[148]) „Zum ärmeren und beßeren Theater wünsche ich Glück: dir gelingt manches, was ein andrer nicht zustande bringt, weil du auf den Zweck gerade gehst, und die Mittel nie für den Endzweck ansiehst."

April 1793

Ostermontag, den 1. April, wurde das Weimarische Theater mit der (bereits von Bellomo gespielten) „Emilia Galotti" wieder eröffnet.[149])

Mai 1793

Am 2. Mai kam Goethes einaktiges Lustspiel „Der Bürgergeneral" nach dem Manuskript heraus.[150]) Der Meister hatte es, (— angeregt durch Hrn. Becks vortreffliche Darstellung des Schnaps in den Anton-Wallschen Einaktern „Die beiden Billets" (16. Apr.) und „Der Stammbaum" (23. Apr.) —), den Weimarischen Hoffschauspielern innerhalb weniger Tage auf den Leib geschrieben.[151])

Am 9. Mai kam Lessings (bereits von Bellomo gespielte) „Minna von Barnhelm"[152]) heraus.

Eröffnung des Feldzuges im März 1793

Inzwischen war am 1. März durch die Oesterreicher unter dem Prinzen Friedrich Josias von Koburg der Feldzug in

---

148) Carl August IV, 1, Nr. 110, S. 180.

149) Besetzung: Emilia: Dem. Neumann; Odoardo: Malcolmi; Claudia: Mad. Amor: Prinz: Vohs; Marinelli: Krüger; Conti: Demmer; Appiani: Becker; Orsina: Mad. Malcolmi: Angelo: Weyrauch; Pietro, Bedienter des Odoardo: Genast; Battista, Bed. d. Marinelli: Benda; Page des Herzogs: Dem. Malcolmi III. —

150) Besetzung: Röse: Mad. Demmer; Görge: Vohs; Märten: Malcolmi, Edelmann: Becker; Schnaps: Beck; Richter: Weyrauch.

151) Vgl. Tag- u. Jahreshefte 1793 (G. W. I, 35) S. 24: „. . . Ein im Fach der Schnäpse höchst gewandter Schauspieler, Beck, war erst zu unserm Theater getreten, auf dessen Talent u. Humor vertrauend ich eigentlich die Rolle schrieb. — Er u. der Schauspieler Malcolmi gaben ihre Rollen aufs vollkommenste; das Stück ward wiederholt [in Weim. am 29. V. u. 31. XII. 1793; in Lauchst. am 27. VI.; in Erf. am 24. VIII. 1793; in Rudolstadt am 4. IX. 1794], aber die Urbilder dieser lustigen Gespenster waren zu furchtbar, als daß nicht selbst die Scheinbilder hätten beängstigen sollen." — [Weitere Wiederholungen dann erst 1800—1805!]

Modenjournal, Juni 1793, S. 333: „Dieses Stück . . . eröffnet dem erfindungsreichen Monsieur Schnaps eine neue Ehrenbahn, auf welcher er sich aber, wie sein Original, eben so schlecht als furchtsam u. mit einer ganz eigenen Art von Poltronerie u. Arroganz beträgt. Der Originalheld wird durch dieses Lustspiel völlig versinnlicht. Uebrigens schwelgen in diesem Stück die feinste Persiflage, der reinste Witz u. die gefälligste Laune. Es kann nirgends den beabsichtigten Endzweck verfehlen u. wird überall gefällige u. belehrende Unterhaltung gewähren . . ." . . . . „Hr. Beck spielte den Schnaps höchst vortrefflich."

Vgl. u. a. auch Costenoble 1 S. 77; Ludecus S. 51.

152) Besetzung: Tellheim: Vohs; Minna: Dem. Neumann; Bruchsall: Becker; Franciska: Mad. Demmer; Just: Beck; Werner: Malcolmi; Wirth: Genast: Dame in Trauer: Mad. Malcolmi; Feldjäger: Demmer; Riccaut: fehlt! [11. VII. 93 in Lauchst.: Graff]; zwei Bediente des Fräuleins: Weyrauch u. Benda. —

den Niederlanden mit Glück eröffnet worden. Auch am Mittelrhein hatten die Operationen begonnen. Am 26. März waren die Hessen und Preußen — und mit ihnen auch Carl August — bei Bacharach und Kaub über den Strom gegangen und hatten am 31. die Festung Mainz eingeschlossen.

Einschließung von Mainz

Goethes Abreise

Goethes für Ende April in Aussicht genommene Reise zum Kriegsschauplatze hatte sich verzögert. Erst am 12. Mai konnte er Weimar verlassen. Die Oberleitung über die Hof-Schauspielergesellschaft übernahm jetzt wieder der Land Cammer Rath Kirms; die Theaterakten wurden indessen dem Dichter regelmäßig ins Feldlager nachgesandt.

Oberdirektor Kirms

Goethe und Dalberg

Auf seiner Reise besuchte Goethe in Erfurt den Statthalter Carl Theodor von Dalberg und besprach mit ihm u. a. auch die Gastspielverhältnisse der Hoftruppe. Das Ergebnis der Verhandlungen teilte Goethe dem Landkammerrat am 15. Mai von Gotha aus mit:[153])

„Der Herr Coadjutor hat sich für unser Schauspiel sehr günstig erklärt und erlaubt jetzt und künftig nach unserer Convenienz entweder von Zeit zu Zeit oder in einer Folge in Erfurt spielen zu dürfen. — Ich habe mir ausgebeten,daß Ew. Wohlgeb. sich unmittelbar an ihn wenden dürfen, weil man durch die dritte, vierte Hand niemals weiß, woran es manchmal hier und da nicht fort will."

Goethe in Marienborn

Nach mehrtägigem Aufenthalt in Frankfurt traf Goethe am 26. Mai im Lager des Herzogs bei Marienborn vor Mainz ein.

Mai—Juni 1793 Neue Mitglieder

Gegen Ende der Spielzeit traten zwei Mitglieder der Gesellschaft Friedrich Wilhelm Boßanns, — Hr. Haide und Hr. Graff —, „neu und frisch mit einiger Vorbildung"[154]) in den Verband der Hofbühne ein.

Hr. Haide

Hr. Haide[155]) debütierte am 18. Mai als Peter im „Herbsttag" und übernahm von Domaratius die „zweiten Liebhaber, jugendlichen

---

[153]) G. W. IV, 10, S. 58 (Nr. 2974).

[154]) G. W. I. 35, S. 25: Tag- u. Jahreshefte 1793.

[155]) (Johann Michael) Friedrich Haide. Angeblich geb. 3. I. 1770 oder 1771 zu Mainz. [Mitteilungen aus den dortigen Kirchenbüchern waren nicht zu erhalten!] — Bei L. Schn. 1165 S. 292 heißt es: „Haide, sein eigentl. Name ist Haldt van der Heide, in Berlin [!] geb., in Mayntz erzogen." —

Nach seiner Trauurkunde (13. IV. 1808, Weim. Hofkirche) war „Fried. (Joh. Jacob Mich.) H." Sohn eines „Gerichts-Assessors zu Mainz." —

Nach L. Schn. 1165 S. 292 kam Haide im May 1791 von der Univ. Duisburg u. engagirte sich in Weßel bey d. Rheinbergschen Ges." — [Die Univ.-Bibl. Bonn, die die Archive d. Univ. Duisb. aufbewahrt, teilte mit, daß sein Name weder in der Matrikel noch im Album der Kandidaten der Medizin zu finden ist.] — „Er trat aber erst d. 19. Juny in Cleve als Fakir in die Indianer in Engelland zum ersten mahl auf u. misfiel nicht, nachher hat er auch noch den Grafen Tellenheid im Ehrenwort, Rudolf in die Jäger, Kosinsky in die Räuber, Garsias in Galona von Venedig usw. gespielt . . . Als er im Mertz 1792 von Rheinberg abging, kam er [als Liebh. im Schau-, Lust- u. Singspiel] zur Boßannschen Ges. [Offenbach, Wetzlar, Cassel] unter dem Namen Löwenfels [vgl. auch Ztg. f. Th. u. a. sch. K. II (1793), S. 90], nahm ein Frauenzimmer, mit

Helden und naiven Burschen".[156]) „Er war einer der gebildetsten Männer seines Standes,[157]) im Umgang einer der offenherzigsten, mitteilsamsten und zuverlässigsten Charaktere, ein Mensch, dem ein reicher Schatz mannigfaltiger Erfahrungen, in einem vielbewegtem Leben gesammelt, zu Gebote stand."[158]) Wahrscheinlich hatte er eine Universität besucht; nach Eberwein soll er Medizin studiert haben.[159]) „... Figur und Anstand waren gut und der Ton seiner Stimme rein und angenehm ..."[160]) „Imposante Gestalt, volltönendes Organ und wissenschaftliche Bildung kamen ihm im höheren Drama sehr zustatten."[161]) In Weimar konnte er sich indessen nur langsam durchsetzen,[160]) da er sich noch nicht von gewissen Angewohnheiten und Unmanieren[162]) aus seiner Anfängerzeit bei kleineren Gesellschaften freigemacht hatte. Dazu gehörten „das ängstliche Verschlucken einiger Wörter beym Vortrag, sowie das beständige Wiegen des Kopfes."[163])

Hr. Graff Hr. Graff[164]) debütierte am 5. Juni als Hofrat Reinhold in der

---

der er in einer so genannten Theater Ehe lebte, unter dem Namen Mad. Löwenfels bey sich. – Im Sommer 93 wurde er durch Hülfe des Vohs bey dem Weimarschen Hofth. engagirt, er ließ also seine quasi Frau seyn, u. trat in W. wieder unter dem Namen Haide auf."

156) G. H.- u. St.-Arch. Weim.: A 10 000.

157) Vgl. auch L. Sch. 1165, S. 292.

158) Gotthardi II, S. 66.

159) Vgl. Eberwein, S. 51: „Haide hatte Medizin studiert u. war gleich mit einem Rezeptchen bei der Hand, wenn einer seiner Freunde sich über Unwohlsein beklagte . . ."

160) Vgl. L. Schn. 1165, S. 292.

161) Eberwein, S. 51. — Vgl. auch Gotthardi II, S. 63.

162) Vgl. z. B. Wahle S. 286: vgl. auch Gotthardi II, S. 64, 106.

163) L. Schn. 1165, S. 292.

164) Johann Jacob Graff. Geb. 23. IX. 1769 als Sohn eines protest. Geistlichen in Münster im Münster- oder Gregorienthal im Oberelsaß. [Andere Angaben sind falsch! — Anfragen dortselbst blieben jedoch unbeantwortet!] —

„Gest.: Weimar, 20. III. 1848, abends 11 Uhr als Großherzogl. Hofschauspieler, gebürtig aus Colmar (!) im Alter von 79 Jahren; begraben 23. III., nachm. 3 Uhr" (Sterberegister: Stadtkirche Weimar). —

Bezog Ostern 1783 die Univ. Straßburg („Johannes Jacobus Graff, Monasteriensis;" Matrikel: Nr. 2358 vom 22. IV. 83; Album der philos. Fakult.: Nr. 5504 vom 23. IV. 83).

Eberwein berichtet (S. 49), daß G. in einem Duell seinen Gegner erstach u. nach Holland flüchtete.

Eisenberg gibt an: „Allein auch in Holland wurde er, u. zwar durch die Nachstellungen der Werber für die ostindische Kompagnie, vertrieben, u. so begab er sich von Amsterdam nach Köln. Zu dieser Zeit gastierte daselbst die [Karl August] Doblersche Ges., die Vorstellungen derselben fachten seine Liebe zur Kunst, die schon seit längerem in ihm schlummerte, zu neuem Leben an, u. er entschloß sich, ohne lange Vorbereitung, nur seinem inneren Triebe folgend, am 9. IV. 1790 als Cassio im „Othello" die Bühne zu betreten. Der Versuch gelang. Er nahm Engagement bei dieser Truppe, dann bei Boßann. Von Kassel trat er durch die Vermittlung des Prof. Jacobi in Düsseld. mit Goethe in Unterhandlung." (?)

Bei Eberwein heißt es S. 49 noch über ihn: „In Thaliens Tempel fand er Schutz gegen die strafende Gerechtigkeit. Bis zu seiner Verheiratung mied er gesellige Vergnügungen.

In Lauchst. wohnte er jederzeit in einem abgelegenen, dürftigen Häuschen auf dem Strohhofe. Die Kunst allein gewährte ihm Genuß u. Beruhigung über sein trauriges Geschick. — Von Gemüt war er ein vortrefflicher Mann."

Uraufführung von Ifflands Lustspiel „D i e H a g e s t o l z e n"[165]) und „erhielt und verdiente den Beifall der Kenner".

Bei Boßann hatte er „Deutschfranzosen, Bösewichter und Pedanten",[166]) später „alle edlen (zärtlichen) und komischen Väter und Deutschfranzosen"[167]) gespielt. Bei der Weimarischen Gesellschaft wurde er „als Schauspieler, besonders für das Fach der zärtlichen Alten[168]) verpflichtet; in Opern sollte er „Hülfsrollen"[168]) spielen. Er war ein sehr gebildeter, geistvoller, „denkender" Schauspieler, hatte eine schöne Figur, ausdrucksvolle Gesichtszüge, volltönende Stimme und zeichnete sich durch temperamentvolles Spiel aus. Leider krankte er bis in sein Alter hinein an dem Fehler, sich bei leidenschaftlichen Stellen zu überstürzen.[169]) Er blieb dann öfters unverständlich und mußte von der Direktion wiederholt auf die wichtige schauspielkünstlerische Forderung des deutlichen Sprechens aufmerksam gemacht werden.[169])

Ende der neunziger Jahre hatte er sich in Weimar eine so feste und geachtete Stellung erworben, daß der Korrespondent für den „Genius der Zeit" schreiben konnte:[170]) „Aus dem männlichen Personale tritt Herr G r a f f ohnstreitig am glänzendsten hervor. Seine Darstellungen tragen fast durchgängig das Gepräge des Ideals. Doch fehlt ihnen noch hie und da die feinere Schattirung und Verbindung des Schönen. Dagegen wird der strengste Kritiker diesem geistvollen Schauspieler in dem pathetischen Felde seine Bewunderung nicht versagen. Sein Ausdruck ist lebendig, ergreiffend, erschütternd, sein Feuer reissend, wie ein Orkan. Bey fortgesetztem Studium, und einer strengern Zucht der Einbildungskraft kann es diesem jungen Talentvollen Künstler nicht fehlen, ein großer Meister zu werden. Seine äuserst maskirte Gesichtsbildung kömmt ihm in seinen eigenthümlichen Rollen sehr gut zu statten. Er belebt den K ö n i g L e a r von Shakespear, den M o n t e n e g r o in den Jesuiten, und dergleichen gewaltige Rollen mit großer, erstaunlicher Wahrheit." —

---

165) B e s e t z u n g: Reinhold: Graff; Mad. Reinhold: Mad. Demmer; Sternberg: Malcolmi; Mad. Sternberg: Mad. Weyrauch; Konsulent Wachtel: Beck; Diener Valentin: Genast; Magd Christine: Mad. Porth; Pachter Linde: Vohs; seine Frau: Mad. Malcolmi; Margarethe: Dem. Porth; Bärbchen u. Paul: Dem. Porth. d. j. u. Mons. Demmer.

Kritiken nicht erschienen! Wohl aber im G. Th. K. 1794, S. 17, das Gedicht: „An Demoiselle Friederike Porth, als Margrethe in den Hagestolzen. W. den 5ten Juni 1793:

O Gretchen! Wie so gut erzog Dich die Natur! —
Nun, gehst Du in die Stadt, trennst Dich von Deiner Flur,
trennst Dich von Deinem Hain, u. Deinen stillen Freuden? —
Gewiß! jetzt, bist Du nicht mehr zu beneiden.
Ach, liebes Gretchen! Dauerst mich! —
Den Hofrath gönn' ich Dir, doch nicht dem Hofrath Dich!"

Nach E b e r w e i n, S. 45, war Dem. Porth in naiven Partien, wie Margar. in den „Hagestolzen", unvergleichlich.

166) G. Th. K. 1791, S. 200.

167) G. Th. K. 1792, S. 257, und G. Th. K. 1793, S. 124.

168) G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 10 004: Kontrakt, d. 10. April 1793.

169) Vgl. W a h l e, S. 79, 83, 285, 297.

Schluß

Am 12. Juni wurde die Weimarische Winterspielzeit mit der Uraufführung von Kotzebues Schauspiel „Die Sonnenjungfrau" geschlossen. Der Sänger Benda hatte dazu einen Priesterchor komponiert; Mad. Weyrauch sprach eine von Vulpius verfaßte Abschiedsrede.

Repertoire seit Ostern 1793

Ueber das Repertoire seit Ostern ist folgendes zu bemerken: An 25 Spieltagen wurden einundzwanzigmal Schauspiele und neunmal Opern gegeben. Im rezitierenden Drama herrschten die Lust- und Schauspiele von Schröder, Iffland und Kotzebue; im musikalischen Drama dominierte Dittersdorf.

2. Die Saison in Lauchstedt: 16. Juni bis 14. August 1793.

Am 14. Juni reiste die Hof-Schauspielergesellschaft nach Lauchstedt.

Kassierer Lindenzweig

An Stelle des Hoftheater-Cassirers Seyfarth, der in Weimar zurückblieb, übernahm auf den Filialbühnen Hr. Lindenzweig[170a]) die Kassengeschäfte. Er war ein bureaukratischer und arroganter Mensch und machte sich bei den Darstellern sehr unbeliebt. Mit dem Amte des Kassenkontrolleurs wurde Hr. Porth betraut.

Eröffnung

Am 16. wurde die Saison mit einem von Vulpius verfaßten und von Mad. Malcolmi gesprochenen Prolog und dem Hagemannschen Schauspiel „Ludwig der Springer" eröffnet

Repertoire

Kotzebue, Iffland, Schröder, Hagemann und Jünger erreichten im Schauspielrepertoire die höchsten Aufführungsziffern. Je einmal gingen „Minna von Barnhelm" (11. Juli), „Die Räuber" (4. Aug.) und „Der Bürgergeneral" (27. Juni)[171]) über die Bretter.

Weit größeres Interesse brachte aber das Publikum den Dittersdorfschen Opern entgegen. Ueberhaupt war die Oper beliebter und hatte bedeutend höhere Einnahmen zu verzeichnen als das Schauspiel.

Schluß

An Uraufführungen kamen eine von Vulpius bearbeitete Oper, ein Lustspiel und ein Familiengemälde heraus. Mit letzterem („Die Tochter der Natur" von August Heinrich Lafontaine), wurde am 14. August die Bühne geschlossen; Hr. Graff sprach eine von Vulpius verfaßte Abschiedsrede.

Erfolge

Wenn der Theaterbesuch der Hallenser Studenten in diesem Sommer auch stärker als früher war, so war andererseits der Zuspruch der sächsischen Badegäste geringer, da deren Anverwandte im Felde standen oder gefallen waren. Die Schauspieler und Schauspielerinnen erfreuten sich großer Beliebtheit; besonders erhielt Dem. Porth „allgemeinen Beyfall", so daß

[170a]) Joh. Christian Lindenzweig. Geb. im Mai 1762. [In den Taufbüchern der Weimar. Hof- u. der Stadtkirche ist sein Name nicht verzeichnet.] —
Gest.: Weimar, 10. X. 1839 im Alter von 77 Jahren 5 Monaten als „Bürger u. Großherzogl. Stallkassierer"; hinterließ 1 Witwe u. 3 Töchter.

[171]) Vgl. G. W. IV., 10, Nr. 2990.

sie der tüchtigen Sängerin Mad. Weyrauch „ziemlich im Licht stand" und bei ihren Kollegen und Kolleginnen „viel Neid" erregte.[172])

Als ein recht beachtenswertes Zeichen für die allmählich wachsende Anerkennung des Schauspielerstandes in der bürgerlichen Gesellschaft soll hier die Tatsache gebucht werden, daß die Hoftruppe am 25. Juni einen gut besuchten Ball veranstalten konnte. Ball

In diesem Zusammenhange soll auch berichtet werden, daß in diesem Sommer zwei glückliche Künstlerehen geschlossen wurden: „Montag d. 29. Julius Nachmittag um 4 Uhr" wurden Hr. Vohs mit Dem. Porth und Hr. Becker mit Dem. Neumann „auf allergnädigste Concession ohne Aufgebot durch den Herrn Archidiakonus Eisfeld im Archidiakonat in Halle getraut".[173]) Schauspieler-Ehen

Ferner verlobte sich Hr. Genast in Lauchstedt mit einer Dem. Wagner, Putzmacherin, aus Dresden.[174])

Da die Quellen über die Schauspieler aus der Frühzeit des Weimarischen Hoftheaters nur spärlich und trübe fließen, mögen hier einige recht beachtenswerte und interessante Notizen folgen, die sich an diese Eheschließungen knüpfen.

Ueber Mad. Becker-Neumann heißt es nach einer schon mehrfach zitierten Handschrift:[175]) „Sie spielt die ersten Heldinnen und Liebhaberinnen im Lust- und Trauerspiel. Eine sehr schätzbare Schauspielerin, schade, daß sie zu reitzbares Nervensystem hat und dadurch vielen Schwächlichkeiten ausgesetzt ist . . ." Und ihr erster Biograph schreibt im Gothaer Theaterkalender 1800:[176]) „Nun [nach ihrer Heirat] war sie ganz glücklich und machte ihren Mann so glücklich, wie man wünschen muß, daß alle Ehen auf dieser Welt seyn möchten. Sie lebte dabei im strengsten Verstande des Worts für die Kunst und machte solche Fortschritte, daß der selige Gotter, ihr Freund, sie einer Charlotte Ackermann gleich stellte. Ja, es sagte Wieland von ihr: ‚daß, wenn sie nur noch einige Jahre so fortschritte, Deutschland nur eine Schauspielerin haben würde.'" Mad. Becker

---

172) G.-Sch.-Arch., Lauchst. Gastspielakten, 1793, Regieberichte.

173) Trauregister d. ev. Oberpfarrkirche U. L. Frauen (Marktkirche) zu Halle.

174) Vgl. G.-Sch.-Arch. Lauchst. Gastspielakten 1793. — Wahrscheinl. ist Dem. Wagner die Gattin Anton Genasts geworden. Vgl. im ersten Hauptteil: Anmerk. 114 Absatz 3. —
Das Herzogliche Cameral-Amt in Trachenberg teilte mit, daß trotz sorgfältiger Nachforschung in den Archivregistern und Akten keine Aufzeichnungen über einen Haushofmeister Kynast [Anton Genasts Vater!], bzw. dessen Familie aufzufinden gewesen sind.

175) L. Schn. 1165, S. 83. — Weiter heißt es dann noch: „Die fürstliche Mätereße [Corona Schröter?!] war ihre Erzieherin gewesen; und das Kind lernte früh blos Liebe und Liebe, so wie sämtliche darauf einschlagende Romane besonders in der Siegwartischen Epoche kennen. Dieses hatte nicht allein auf ihren Geist, sondern auch auf ihren Körper nachtheiligen Einfluß. Als sie zur Mannbarkeit kam, überfiel sie eine Mannswuth, von welcher Krankheit sie nicht ebendem geheilt wurde, als biß ihr jeziger Mann sie geschwängert hatte."

176) S. 32.

Dem. Porth d. ält. hatte sich bereits im Mai heimlich[177]) und in Lauchstedt öffentlich mit Hrn. Vohs verlobt.[178]) Ueber Mad. Vohs-Porth weiß der Chronist[179]) folgendes zu berichten: „Sie spielte alle munteren und naiven Liebhaberinnen und ersten Soubretten in den Stücken und in der Oper mit vielem Beyfall . . . Ihr Ton ist sanft und weich . . . Eine brave denkende Schauspielerin . . . Sie hat übrigens auch außer dem Theater einen liebenswürdigen Karakter und sie hängt sehr an ihrem Mann . . . Mad. Porth soll viel Lust gehabt haben, auf die Schönheit ihrer Tochter ihr Glück zu bauen, wenn der Vohs letztere nicht in ihrem 15. Jahre weggekapert hätte und weil die cara mama nur einmahl nicht den besten Karakter hatte, so sorgte Vohs dafür, daß Mutter und Tochter sich trennten . . . Vohs scheint mit seiner Frau in jeder Rücksicht ein glückliches Loos getroffen zu haben . . .“

Mad. Vohs

Mainz war inzwischen durch General Graf Friedrich Adolf von Kalckreuth förmlich belagert worden. An der Seite Carl Augusts hatte Goethe den Operationen im Lager von Marienborn beigewohnt. Auch der in kursächsischen Diensten stehende Prinz Constantin von Weimar[180]) war auf dem Kriegsschauplatz eingetroffen. Nachdem die Festung nach schwerer Beschießung am 22. Juli kapituliert hatte, hatte Goethe über Heidelberg und Frankfurt die Rückreise nach Weimar angetreten, wo er am 22. Aug. wieder eintraf.

Belagerung u. Kapitulation von Mainz

Goethes Rückkehr nach Weimar

3. Die Saison in Erfurt: 18. August bis 6. Oktober 1793.

Eröffnung

Am 18. August hatte die Hof-Schauspielergesellschaft die Saison in Erfurt mit der Dittersdorfschen Oper „Der Schiffspatron oder der Gutsherr“ eröffnet. Mad. Vohs-Porth hatte danach in Form eines Epiloges die Antrittsrede gehalten.

Repertoire

Schau- und Lustspiele von Iffland, Kotzebue, Schröder, Hagemann und Jünger beherrschten das Schauspielrepertoire. Hr. Vohs erhielt den Befehl, den Mönch in Hagemanns Ritterstück „Otto der Schütz“ (8. Sept.) möglichst schonend zu spielen und die Ausdrücke zu mäßigen; der Mönch sollte in einen Burgkaplan verwandelt werden, damit das katholische Publikum sähe, daß es geschont werde. Von Goethe wurde einmal (am 24. Aug.) der „Bürgergeneral“ gespielt. In der Oper dominierten die Dittersdorfschen Singspiele. Mozarts

---

177) Vgl. Costenoble I, S. 77.

178) Vgl. G.-Sch.-Arch., Lauchst. Gastspielakten, 1793.

179) Bei L. Schn. 1166, S. 382/3.

180) (Friedr. Ferd.) Constantin, geb. 8. Sept. 1758, seit 1784 in kursächs. Diensten.

„Entführung" konnte zweimal (am 7. Sept. und 2. Okt.) gegeben werden.

An Erstaufführungen kamen zwei unbedeutende Stücke heraus.

Unter dem Personal riß die Unordnung, die sich schon in Lauchstedt gezeigt hatte, immer stärker ein. Hr. Malcolmi reiste ohne Erlaubnis nach Gotha. Hr. Vohs setzte sich selbst über die Anordnungen der Direktion hinweg, vernachlässigte seine Pflichten als Regisseur, parodierte seine Rollen usw. . Auch während der Proben und Aufführungen kam es zu groben Ungehörigkeiten. Hr. Willms gibt darüber in seinen Briefen an Kirms gar ergötzliche Schilderungen. So schreibt er am 15. September: „In der gestrigen Oper [„Die theatralischen Abenteuer"] sind Hr. Vohs, Hr. Graff, Hr. Haide, Mad. und Dem. Malcolmi und Mad. Porth in der allerersten Loge gerade am Theater gesessen, und haben nach Aussage Hr. und Mad. Weyrauch Ihnen in den Mund gekikert und gelacht." Am 26. September berichtet er: „Wahrlich die Unordnung reißt schon soweit ein, daß man während der Proben schmaust und mit vollen Backen die Rolle halb herauswürgt." Disziplinlosigkeiten

Am 24. Juli 1793 hatte der Schauspieldirektor Franz Anton von Weber in Erlangen und Bayreuth eine „Aufforderung an alle Bühnen Teutschlands" zur Veranstaltung von Wohltätigkeitsvorstellungen für die Armen der Stadt Mainz erlassen. Mit Genehmigung der Oberdirektion führte die Weimarische Hoftheatergesellschaft das Schauspiel „Frauenstand" von Iffland am 23. Sept. auf. Da aber die Erfurter von jeher wenig mit den Mainzern sympathisierten, war der klingende Erfolg nur gering. „Die Benefiz Vorstellung für die dürftigen Maynzer ist sehr dürftig ausgefallen", heißt es in dem Regiebericht.[181]) „So edel und gut die Absicht der Direction war, so wenig ist sie unterstützt worden." Goethe aber schrieb an den Regierungsrat von Benzel-Sternau nach Erfurt:[182]) „Wenn die zum besten der maynzer verunglückten Einwohner bestimmte Einnahme einer theatralischen Vorstellung von churfürstl. Erfurtischer Regierung, deren sämtlichen Gliedern ich mich bestens zu empfehlen bitte, und von Ew. Hochwohlgeb. geneigt aufgenommen worden; so hat die hiesige Theater-Direktion ihren doppelten Zweck erreicht ihren aufrichtigen Antheil an dem traurigen Schicksale so vieler guter Bürger einigermaßen an den Tag legen und zugleich die Dankbarkeit auszudrücken, welche sie für die gute Aufnahme der Gesellschaft in Erfurt schuldig ist. Ew. Hochwohlgeb. sind wir besonders für die Mühe verpflichtet, welche sie übernehmen wollen, die theatralischen Angelegenheiten zu begünstigen und zu leiten . . ." Wohltätigkeitsvorstellung für die Mainzer Armen

Das Erfurter Publikum war mit den künstlerischen Leistungen der Gesellschaft sehr einverstanden. Der Landkammerrat Conta schrieb an Erfolge

---

181) G.-Sch.-Arch. Erfurt. Gastspielakten 1793.

182) G. W. IV, 10, S. 113, Nr. 3017 (Anfang Okt. 93).

25. August an Kirms:[183]) „Leute von Geschmack und Können, davon es aber hier freilich nicht im Ueberfluß giebt, sind mit dem Spiel im Gantzen sehr zufrieden. Der alte [Regierungsrat Johann Arnold Freiherr von] Bellmont versichert, daß noch nie eine so gute Gesellschaft in Erfurt gewesen sey. Die Vohs hat viel Anlage und kann sehr gut werden. Beck, den ich hier zum ersten mal gesehen habe, hat alle seine Rollen recht gut gemacht."

September 1793 — Den Aufenthalt der Hoftheatergesellschaft in Erfurt hatte die Oberdirektion auf sechs Wochen berechnet. Da aber Prinz Constantin am 6. Sept. im Lager von Wiebelskirchen bei Pirmasens an der Ruhr gestorben war[184]) und die neue Weimarische Winterspielzeit, der Landestrauer wegen, nicht mit Beginn des Oktobers eröffnet werden konnte, mußte die Gastspielsaison in Erfurt bis zum 6. Okt. verlängert werden. Mit dem Hagemannschen Ritterschauspiel „Ludwig der Springer" wurde die Bühne geschlossen. Mad. Weyrauch sprach einen von Vulpius verfaßten Prolog.[184 a])

(Randnotizen: Landestrauer um den verstorbenen Prinzen Constantin — Schluß)

Kriegslage — Nach anfänglichen Erfolgen hatten die Koalitionstruppen in den Niederlanden starke Verluste erlitten. Auf dem rheinischen Kriegsschauplatze waren jedoch die unter dem Oberbefehl des Herzogs von Braunschweig stehenden Verbündeten siegreich geblieben und hatten am 14. Sept. die französische Rheinarmee des Generals Moreau bei Pirmasens geschlagen, wobei Carl Augusts Brigade tapfer mitgewirkt hatte.

(Randnotiz: Schlacht bei Pirmasens)

Carl August — Der Plan des Fürsten, jetzt nach Weimar zurückzukehren, ging indessen nicht in Erfüllung, da er an Stelle des verwundeten General-Leutnants von Schönfeld das Kommando der gesamten Kavallerie übernehmen mußte.

Goethes Tätigkeit seit August 1793 — Goethe hatte seit seiner Rückkehr nach Weimar wieder seine Amtsgeschäfte aufgenommen, seine naturwissenschaftlichen Studien weiter betrieben und am „Reineke" gearbeitet. Daneben mußte er sich dem Hofe widmen und Vorbereitungen für die Wintersaison treffen.

---

183) G.-Sch.-Arch. Erf. Gastspielakten 1793.

184) Seine Leiche ließ Carl August nach Eisenach überführen und dort in der Fürstengruft beisetzen.

184a) Dem Ehepaar Weyrauch war „am 4. Sept. um ½8 Uhr früh die in Weimar geborene Tochter [Johanna Caroline] gestorben". Das Kind wurde am 6. begraben. (Vgl. Erfurter Gastspielakten 1794). Das Begräbnisregister der Erfurter katholischen St. Lorenzkirche gibt das Alter des Kindes mit 15 Monaten (wohl fälschlich, statt 5) an.

Die hohen Druck- und Papierkosten verlangen gebieterisch eine noch weitergreifende Zusammenziehung des Stoffes für diesen (zweiten) Hauptteil des Werkes. Von der bisher angewandten Darstellungsweise mußte deshalb bei der Schilderung der vierten bis achten Spielzeit

(auf Seite 91 bis 142)

abgewichen werden.

Mit dem „dritten Hauptteil"
(von Seite 143 bis zum Ende des Buches) beginnt
dann wieder die Darstellung.

IV. Die vierte Spielzeit: 10. Oktober 1793 bis 5. Oktober 1794.

1. Die Saison in Weimar[185]): 10. Okt. 1793 bis 18. Juni 1794.

Wichtige Erstaufführungen

10. Okt.: „Heroisch-komisches Singspiel" „Der Baum der Diana" („L'arbore di Diana"), Musik von Vicente Martin y Solar [Martini lo Spagnuolo], Textbearbeitung von Vulpius.[186])

15. Okt.: Lustspiel „Der Krieg" („La guerra") nach Carlo Goldoni, Textbearbeitung von Vulpius.[187])

---

185) Vgl. G. W. III. 2, S. 31—33: projektierte Spielpläne.

186) Vgl. Modenjournal Nov. 1793, S. 582. — Besetzung: Diana: Mad. Wehrauch; Amor: Mad. Vohs; Doristo: Wehrauch; Endimion: Demmer; Silvio: Benda; Britomarte: Mad. Malcolmi; Klizia: Dem. Malcolmi [III.]; Kloe: Mad. Demmer; Priester; Gefolge.

187) Besetzung: Don Egidio: Malcolmi; Florida: Mad. Becker; Don Sigismund: Graff; Graf Claudio: Demmer; Don Faustino: Vohs; Don Ferdinado: Becker; Don Fabio: Benda; Don Cirillo: Beck; Don Polidoro: Wehrauch; Donna Aspasia; Orsolina: Mad. Demmer; Lisette: Mad. Vohs; Adjutant: Haide; Corporal: Genast. — Vgl. G. W. IV 10, S. 111, Nr. 3013. — Modenjournal 1793, S. 582 (Zwischenaktsmusik: Kriegsmärsche).
Goethes Prolog: Modenjournal 1793, S. 581 (u. G. W. I. 13, S. 163). — Eine Abschrift des Prologs schickte Goethe (in einem verloren gegangenen Briefe am 20. X.) an den Herzog nach dem Lager Schweigen bei Weißenburg. — Vgl. Carl Augusts Antwort IV. 1. Nr. 118, S. 188.

24. Okt.: Mozarts „Hochzeit des Figaro" („Le nozze de Figaro"),[188]) Textbearbeitung von Vulpius.[189])

Repertoire bis Silvester 1793

Bürgerliche Schau- und Lustspiele von Iffland, Kotzebue und Genossen und Hagemannsche Ritterdramen. — Abstecher nach Erfurt: 17. Dez. —

Gastspiel von Eckardt-Koch und Betty Koch Okt. 1793

17. Okt.: Hr. Koch[190]) als Oberst in Kotzebues „Kind der Liebe". — 19.: Hr. Koch als Hofrat Reinhold und Dem. Koch[191]) als Margarethe[192]) in Ifflands „Hagestolzen".[193]) — Beide waren auf der Durchreise nach Mannheim begriffen, wo Hr. Koch sein neues Engagement als Nachfolger Joh. Michael Boecks antreten wollte. Nächst Schröder, Iffland und Fleck war Koch wohl der bedeutendste Darsteller seiner Zeit; zuletzt hatte er sich als Direktor der infolge der Kriegswirren eingegangenen Mainzer Nationalbühne hervorgetan. „Ueber dem Spiel der beiden Gäste waltete der Genius lebendiger [edler naturalistischer] Darstellung, der das ehemalige Mainzer Theater zu seinem Lieblingsaufenthalt gewählt hatte."[194])

Goethe Okt.–Dez. 1793

Goethe: Theatergeschäfte; Farbenlehre und letzte Feile am „Reineke". — Tiefer Schmerz über den Tod (4. Dez.) seines (am 24. Okt. geborenen) Töchterchens. — Im Dez. einige Tage zum Gewerkentag in Ilmenau. —

Carl August seine Rückkehr aus dem Felde

Carl August war hervorragend beteiligt am Siege der Preußen bei Kaiserslautern (28.–30. Nov.); er kehrte am 16. Dez. nach Weimar zurück, verzweifelt über die Uneinigkeit zwischen Oesterreich und Preußen und entschlossen, den preußischen Dienst zu verlassen.

Projektiertes Iffland-Gastspiel

Um die Jahreswende lud Goethe den großen Mannheimer Schauspieler August Wilhelm Iffland zu einem Gastspiel nach Weimar ein. Aus unbekannten Gründen kam es jedoch nicht zustande.

---

188) Besetzung: Graf Almaviva [Bariton]: Demmer; Gräfin [Sopran]: Mad. Weyrauch; Susanne [Sopran]: Dem. Rudorff; Cherubin [Sopran]: Mad. Vohs; Figaro [Baß]: Weyrauch; Marcellina [Mezzo-Sopran]: Mad. Demmer; Bartolo [Baß]: Malcolmi; Basilio [Tenor]: Benda; Don Gusmann, Richter [Tenor]: Genast; Gärtner Antonio [Bariton]: Becker; Tochter Hannchen [Sopran]: Dem. Malcomi [III.]. —
Keine Kritiken! — Für die Wiederh. am 7. XII. vgl. Knebels Brief vom 8. XII. an Goethe (Briefwechsel Goethe-Knebel I, S. 114, Nr. 112).

189) Ueber den Bühnenvertrieb dieser Bearbeitung vgl. Ann. d. Th. VIII. 1791. S. 126/7.

190) Siegf. Gotthelf Eckard (genannt Koch). — Geb. Berlin: 25. X. 1754. — Gest. 11. VI. 1831 in Alland, unweit Baden bei Wien. —
Vgl. Allg. Deutsche Biogr. 16, S. 399; Reden-Esbeck S. 344; Eisenberg S. 522. —

191) Betty [Elisabeth] Koch d. ält. — Geb. Hamburg: 20. X. 1778. — Schülerin ihres Vaters u. Christs. — Heiratete den Wiener Schauspieler Friedrich Roose u. starb in Wien 24. X. 1808 an den Folgen eines unglücklichen Kindbettes. —
Biographie im Wiener Hoftheater-Taschenbuch 1811. —

192) Vgl. Ann. d. Th. 1794, VIII, S. 27 (Debüt: 21. XI. 93 in Mannheim als Margarethe).

193) Vgl. Modenjournal Nov. 1793, S. 582/3.

194) Theaterzeitung III, 1794, S. 258.

Wichtige Erstaufführungen bis Ostern 1794

16. Jan. 1794: Mozarts „Zauberflöte",[195]) Textbearbeitung von Vulpius.[196])

30. Jan.: „König Theodor in Venedig" („Il Re Teodore in Venezia"). Musik von Païsiello.[197]) Textbearbeitung von Vulpius.

Repertoire von Neujahr bis Ostern 1794

Schauspiel (22 Abende): recht farblos mit Ifflandschen, Schröderschen und Kratterschen Stücken. — Im Opern-Repertoire (20 Abende): allein 12 mal die „Zauberflöte".[198]) — Spielplan-Störungen durch Schwangerschaft der Mad. Demmer, der Mad. Vohs und der Mad. Becker.

Abstecher

Abstecher nach Erfurt:[199]) 23. Febr. und 30. März.

Weltbühne im Winter 1793/4

Dez. 1793: Rückzug der Verbündeten über den Rhein. König Friedrich Wilhelm II. war entschlossen, seine Truppen abzuberufen, da er sie im Osten notwendiger brauchte. Er genehmigte im Febr. 1794 mit Bedauern Carl Augusts Abschiedsgesuch. Große Freude darüber in Weimar.

Der Herzog von Braunschweig hatte den Oberbefehl niedergelegt. — 19. April 1794: Subsidienvertrag zwischen England, Holland und Frankreich. Belgien mußte den Franzosen überlassen werden, aber die Preußen unter Möllendorf siegten am 23. Mai erneut bei Kaiserslautern.

Engagementsverhandlungen mit Herrn Koch Febr. — Mai 1794

Im Febr. 94 verhandelte man von Weimar aus mit Hrn. Koch und trug ihm die Regie des Hoftheaters an, da die Mannheimer Bühne der ungünstigen Kriegsverhältnisse wegen eingehen sollte.[200]) Infolge des Umschwungs der politischen Lage im Mai blieb aber das Theater bestehen, und Hr. Koch wurde auf fünf weitere Jahre in Mannheim verpflichtet.[201])

---

[195]) Ueber Goethes Inszenierung vgl. G. W. IV. 10, Nr. 3037. — Vgl. G. W. I. 11, S. 385 (Lesarten), S. 390/91.
Vgl. Theaterzeitung III. 1794, S. 258.
Kritik: Modenjournal Febr. 1794, S. 78. — Auch Rhein. Mus. 1 (1794), S. 245/246.
Besetzung: Sarastro [Baß]: Malcolmi; Tamino [Tenor]: Demmer; Sprecher: Becker; Königin der Nacht [Koloratur-Sopran]: Mad. Weyrauch; Pamina [Sopran]: Dem. Rudorff; Papageno [Baß-Bariton]: Weyrauch; Ein altes Weib [Sopran]: Mad. Vohs; Monastatos [Tenor]: Benda. —

[196]) 1794 bei Heinsius in Leipz. (104 S. 8⁰). — Sie wurde auch an anderen Bühnen viel gegeben, in Mannheim schon 29. V. 1794 (vgl. Ann. d. Th. (1794) 14, S. 22 u. 26, S. 41). —

[197]) Besetzung: Theodor [Tenor]: Demmer; Gafforio: Genast; Achmat III.: Malcomi; Belise [Sopran]: Dem. Rudorff; Thadeus [Baß]: Weyrauch; Lisette [Sopran]: Mad. Weyrauch; Sandrino [Tenor]: Benda; Anführer der Häscher: Becker. —

[198]) Vgl. auch Düntzer, Charlotte v. Stein, II. S. 5.

[199]) Vgl. G. W. IV. 10, Nr. 3037 u. 3043.

[200]) Vgl. Rhein. Mus. 1794, I, S. 93.

[201]) Vgl. ebenda S. 270.

Abgehende Mitglieder Ostern 1794

Die Kammersängerin Dem. Rudorff[202]) zog sich von der Bühne zurück, und das Ehepaar Weyrauch[203]) und die Familien Demmer[204]) und Porth[205]) wurden nach Frankfurt am Main verpflichtet.

Erfolgloses Debüt

Das Debüt des Hrn. Braslowsky[206]) am 8. Mai als Baron Friedhelm in „Stille Wasser sind tief“ verlief ergebnislos.

Neue Mitglieder: Mad. Beck

Die bedeutsamste Akquisition war unstreitig die der Mad. Beck.[207]) Als Mad. Wallenstein war sie zu Anfang der achtziger Jahre die „unersetzbare“ Darstellerin komischer Mütterrollen („Karikaturrollen“) am Nationaltheater in Mannheim gewesen. Sie kam zusammen mit Hrn. Friedrich

---

202) Sie blieb als Kammersängerin u. Gesellschafterin im Dienste der Herzogin-Mutter u. trat in nähere Beziehungen zum Major Carl Ludwig von Knebel. Sie gebar ihm 15. I. 1796 einen Sohn Carl. Winter 97/98 faßte er zur Verwunderung der Weim. Hofges. u. trotz seiner wenig günstigen Verhältnisse den Entschluß, sie zu heiraten. Von Nürnberg kommend, wo er sich damals aufhielt, traf er 23. I. 98 in Ilmenau ein. Am 9. II. wurden die Brautleute dort „durch den Superintendenten Teubner nach erhaltener Dispensation ohne Aufgebot im Hause [des Bergrats Voigt] copulirt“.

203) Ergänzung zu Anmerk. 113, S. 73: Ehepaar Weyrauch war bis Ende 1792 in Carlsruhe in Schlesien u. hielt sich (nach Modenjournal 1793, S. 90—91) im Jan. 1793 bei der Ges. des Majors F. A. von Weber in Nürnberg auf. — Von dort Febr. 93 nach Weimar.
In Frankfurt blieb das Ehepaar nur ein halbes Jahr, um wieder nach Weimar zurückzukehren. (Vgl. S. 105 dieses Buches.)

204) Mad. Demmer gebar in Weimar am 5. IV. 1794 eine Tochter: Mariana Johanna Carolina. —
Die Familie Demmer blieb in Frankfurt längere Zeit. (Vgl. z. B. G. W. 1. 34 S. 235.)
1804 beide nach Wien ans Burgth.: Er debt. 11. X. 1804; pens. 1. VII. 1822. — Sie debt. 8. IV. 1804; gest. Wien, 14. IV. 1813. —

205) Hr. u. Mad. Porth waren (vgl. Ztg. f. Th. u. a. sch. K. III. 1794 S. 258) ebenfalls nach Frankfurt engagiert worden. Da Hr. Porth aber schon 18. VI. 94 in Weimar starb, so scheint der Tod des Mannes auch den Kontrakt der Ehefrau gelöst zu haben.
Mad. Porth erhielt am 9. XI. 95 bei ihrer Durchreise durch Berlin die Erlaubn., dort die Claudina in „Doktor u. Apoth.“ zu spielen: „Alle möglichen Karaktere brachte sie in dieser Rolle zusammen u. der eigenthümliche Karakter war ganz verwischt; sie accentuirte unrichtig, ihre Gestikulazion war geschmacklos, gemein u. bestand hauptsächlich in dem beständigen Drehen u. Werfen des Hrn. von Hintern. Ihr Gesang war schlecht.“ (L. Schn. 1166 S. 153.) — Da sie die Frechheit besaß, sich auf dem Th.-Zettel als „Mitglied des Weim. Hofth.'s“ zu bezeichnen, kam es in den Th.-Zeitschriften zu einem kleinen Federkrieg der Weim. gegen die Berl. Direktion.

206) [. . . ? . . .] Braslowsky. — Nichts näheres bekannt!

207) (Christiane) Hinriette (!) Beck, des Carl Wallenstein Witwe, geb. Zeitheim. Geb. Gräitz (Greiz) im Voigtlande als Tochter von Wilhelm Christian Zeitheim u. Christiana Hinriette (!), geb. Kunitz. [So Angaben im Hochzeitenbuch der Wedde in Hamburg: 1. I. 1786 (vgl. S. 79, Anmerk. 135) bei ihrer Eheschließung mit Joh. Christoph Beck!]
Die Angaben über das Geburtsjahr in den Th.-Zeitschriften sind alle falsch, da Mad. Beck die Angewohnheit hatte, sich bedeutend jünger zu machen, als sie tatsächlich war (vgl. Genast I. S. 66). Der Todesurkunde zufolge muß sie 1744 geboren sein.
Aus Greiz waren über sie keine Angaben zu erhalten, da nach Mitt. des ev.-luth. Pfarramtes die Kirchenbücher nur bis 1774 zurückreichen.
„Frau Henriette (!) Beck, Großh. pensionirte Hofschauspielerin in Weimar u. Inhaberin der silbernen Verdienstmedaille, ist im Alter von

Müller aus Bonn vom eingegangenen Kurfürstlich-Erzbischöflichen Cölnischen Hoftheater und debutierte als Nachfolgerin der Mad. Amor am 29. April und 1. Mai mit beispiellosem Erfolg in ihren Paraderollen als Oberförsterin in den „Jägern" und als Frau Saaler im „Herbsttag". Mad. Beck (-Wallenstein) war eine Meisterin charakteristischer Maske und Kostümierung, die beste „komische Alte", die das deutsche Theater in jener Zeit kannte, eine Bühnenkünstlerin im besten Sinne des Wortes. In Weimar übernahm sie „(mit Ausnahme hochtragischer Charakter- und zärtlicher Liebhaberinnen) nächst den Mütterrollen die Soubretten und die Weiber vom Stande".[208]) „Frau Beck, in der berühmten Mannheimer Schule gebildet, bekleidete das Fach der in Jahren vorgerückten Frauen", schreibt Eberwein.[209]) „Wir erinnern uns nicht, daß eine Schauspielerin in ähnlichen Rollen sich jemals einer innigeren Vereinigung von seltener Natur und Kunst zu erfreuen gehabt hätte. In ihrem Gesicht waren noch Spuren ehemaliger Schönheit unverkennbar."

Gotthardi[210]) schildert sie sehr bezeichnend: „Die Agilität und Lebendigkeit dieser drolligen und doch ganz respektabeln Figur, die Volubilität ihrer Zunge, der Tonfall ihrer Stimme, die sich zuweilen nur bis zu einer gewissen grellen Höhe erhob, das sprechende Spiel ihrer treuherzigen,

---

89 Jahren am 24. II. 1833, nachts 12 Uhr, in Jena gestorben. Sie wurde am 27. II. allh. bestattet." (Haupt- u. Pfarrkirche Jena, Totenbuch, 1833, S. 444/45.) —

Ueber ihre Kinder- u. Mädchenzeit nichts bekannt, ebenso auch nichts über ihre Ehe mit Carl Wallenstein!

Angeblich debt. sie 1769.

21. V. 77: Leipzig u. Dresden Churf. Sächs. Dtsche. Ges. (von König u. Reg. Brandes): „Bauernweiber u. Nebenrollen."

77—79: Hofth. Gotha.

Seit Eröffnung (7. X. 79) am Mannheimer N.-Th.: „Liebh., naive Rollen, Bäuerinnen", später bes. „kom. Mütter." Wurde eine Zierde des Mannh. Theaters. — Daß sie im Mai 1780 den Mannh. Bassisten Jos. Demmer d. ält. geheir. hat [vgl. Litt. u. Th.-Ztg. 19. VIII. 1780, S. 539], ist unwahrscheinlich; sie nannte sich jedenfalls weiterhin Mad. Wallenstein. — Im Sept. 84 kam sie mit dem Reg. Rennschüb (-Büchner) in einen Rollenstreit; ihr gesetzwidriges Verhalten erregte einen Theaterskandal, worauf sie Anfang Okt. entlassen wurde. [„Wallensteinscher Theaterkrieg!" Vgl. u. a. die drei Broschüren bei L. Schn. Nr. 289.] — Ueber München, wo sie 9. XI. 84 gast. u. sehr gefeiert wurde, ging sie nach Hamburg an das „Teutsche Theater" von Klos u. Brandes. Hier heiratete sie 1. I. 1786 Joh. Christ. Beck (vgl. oben u. Anm. 135). — April 86 das Ehepaar Beck bei Großmann in Frankfurt u. Mainz, dann in Cöln. Darauf bei Großmann-Klos. Seit Januar 87 bei Klos, wo sie zus. mit Hrn. Steiger das Regiment führte [vgl. Devrient VI. 46, S. 314 u. 315]. — Nov. 88 in Mainz-Frankfurt (bei Dalberg u. Koch). Sie: hochgefeiert in „ersten kom. Müttern, Karikaturrollen, einigen Soubretten". Nach Auflös. des Mainzer N.-Th.'s kam Hr. Beck (allein) April 93 nach Weimar; sie ging zunächst an das Kurf.-Erzb. Cöln, Hofth. in Bonn, welches 1. III. 94 einging.

Ihre Silhouette bei L. Schn. Nr. 55, Abth. 6, Nr. 9: Mad. Wallenstein.

[208]) G. H.- u. St.-Arch.: A 10 003: Kontrakt vom 6. II. 1795.

[209]) S. 60.

[210]) II. S. 27.

munteren Augen, theilten ihren, dem Leben entnommenen Darstellungen eine hohe Macht der Wahrheit mit." Und Goethe schrieb über sie in den Tag- und Jahresheften 1794:[211]) „Mad. Beck füllte das in Ifflandischen und Kotzebueschen Stücken wohlbedachte Fach gutmüthiger und bösartiger Mütter, Schwestern, Tanten und Schließerinnen ganz vollkommen aus."

Nach Genasts Zeugnis[212]) war sie „außer dem Theater stets schwärmerisch und sentimental".

Hr. Friedrich Müller

Hr. Friedrich Müller[213]) hatte sich während seines fünfjährigen Engagements am Hoftheater in Bonn als tüchtiger und verwendbarer Schauspieler und Sänger erwiesen. Als Demmers Nachfolger debütierte er in Weimar am 24. April als Philipp Brock in Ifflands „Mündeln" „mit verdientem Beyfall". „Obgleich dieses Fach nicht eben

---

[211]) G. W. I. 35, S. 30.

[212]) I. S. 66.

[213]) Friedrich Müller aus Breslau, debt. 1776. — [Nicht zu verwechseln mit Friedrich Müller, geb. 1750 zu Braunschweig. Dieser debt. 1771, spielte „Bediente u. Mantel-Rollen, zugleich Th.-Dekorateur". (Vgl. Bayer. Staatsbibl. München, Handschr., Abt. Cod. germ 5265 I, S. 291 u. 293 (Silhouette).)] —

Bei der großen Zahl seiner Namensvettern war es nicht leicht, unsern „Friedrich Müller aus Breslau" in seinen Engagements zu verfolgen. Fest stehen nur die folgenden Daten:

1777: Churf. Sächs. Ges. in Dresd.-Leipz.: „Dtschlrzs., Heldenrol.".

Seine Gattin ist anscheinend Mad. Müller, geb. Meyerfeld die als tüchtige Tänzerin in München, Prag u. bei Seyler erwähnt wird

17. X. 81 bis 87: Doebbelin Berlin: er „Chevaliers, Liebh. u. a Rollen", später „Charakterrol. in Schausp. u. Oper", sie „Soubr., tanzt." Er ist während der Berliner Zeit nicht zu verwechs. mit dem aus Braunschweig stammenden (Joh.) Philipp Müller (geb. 1745; gest. 7. III. 1790 zu Magdeburg). Dieser debt., nachdem er Th.-Fris. gewes. war, in Hamburg 69, war bei Schröder, bei Koch in Leipz., 75 bei Kurz in Warschau, 76 in Gotha u. bei Wäser in Bresl.; April 79 bis März 82 in Berlin als „Chevalier, Liebh. Charakterrollen."]

Von der Eröffn. (3. I. 89) bis zum Schluß (1. III. 94) unser Friedrich Müller mit Frau u. Sohn bei Dir. Jos. Reiche um Kurf.-Erzb. Cöln. Nat.-(Hof-)Th. zu Bonn mit Filialbühnen Münster u. Godesberg. — [Er gast. auch 3. V. 91: Wiener Burgth als Philipp in den „Mündeln"!]

Seine Gattin ging zwar mit ihrem Manne nach Weimar wird aber dort als Darstellerin nicht erwähnt; sie scheint nicht mehr aufgetreten zu sein.

In der „Galerie" S. 101 heißt es (anscheinend mit Unrecht!) über unsern Friedrich Müller: „Zu Vätern, komischen u. Karrikaturrollen in der Operette ist er ganz brauchbar. In junger Rollen aber sowohl hier als im Schauspiel steht er ganz am unrechten Orte. Doch hat als Sänger seine Stimme zu wenig Festigkeit, als daß er von dieser Seite in einigen Betracht kommen könnte."

Kritiken in Litt. u. Th.-Ztg. v. 22. XII. 1781, S. 802, 804; 1782, S. 135; 1783, S. 548, 550, 551, 726, 727, 803, 806, 807; 1784 S. 20, 28, 38 usw. Hier wird „sein guter Gesang", „seine gute Stimme", „sein gutes natürliches" u. „sein gut durchdachtes Spiel" erwähnt; andererseits wird aber auch „sein wenig belebendes Spiel" u. „die geringe Abwechselung im Ton" u. die uneinheitliche Durchführung der Rollencharaktere gerügt.

Seine Silhouette wahrscheinlich die bei L. Schn. Nr. 55, Abt. 4 (Neefesche Schausp.-Ges. Bonn) Nr. 7. — Vielleicht auch die in Abt. 7 (Doebbelinsche Ges. Berl.) Nr. 131 —

seine Stärke ist," schreiben die Rheinischen Musen,[214]) „so zeigte er dennoch immer den Künstler durch Studium und Anstand. Meines Bedünkens gab er manches zu rasch für Philipps Charakter, zu unbesonnen. Er gefiel sehr! und nicht minder den 26 ten als Belmonte in der „Entführung aus dem Serail". Bei seiner körperlichen Gewandtheit, bei seiner musikalischen Präcision würde er — mit besserer Stimme — eines der ersten Opernsubjekte aufstellen; denn — wie wenige können mehr als singen?" Nach seinem Weimarischen Kontrakte[215]) war Müller: „Tenorist und Baritonist, auch Schauspieler in Trauer-, Schau- und Lustspielen; sollte auch gelegentlich erste Liebhaberrollen im Schauspiel spielen, weil das Fach eigentlich [durch Vohs] besetzt war."

Sein Sohn (Hr. Muller Sohn)[216]) hatte in Bonn Kinderrollen gespielt und ubernahm jetzt in Weimar kleinere Rollen, junge Naturburschen und angehende Liebhaber.

Dem. Matiegzeck,[217]) eine junge talentierte Anfängerin, übernahm als „erste Sängerin" das Fach der Dem. Rudorff und debütierte am 8. April als Röschen in „Hieronymus Knicker" und am 21. als Blondchen in der „Entführung aus dem Serail". Die Rheinischen Musen[218]) schrieben: „Dlle. Matiegzeck — die eine gar niedliche Stimme hat — ist engagirt und, verdienter Weise, als Blondchen gut aufgenommen worden." Ihrer Jugend wegen und um sie noch weiter künstlerisch auszubilden, nahm sich Mad. Beck ihrer in mütterlicher Weise an.[219]) Ein strenger Kritiker fand Dem. Matiegzeck im Winter 1795/96 „recht brav, nur werden ihre Töne öfters zu grell und stark; es scheint aber, daß sie an der Schwindsucht laborirt, welche Krankheit natürlich jene harten Töne hervorbringt. — Auf dem Theater sah sie nicht vortheilhaft aus, ob sie gleich außer dem Theater ein hübsches, selbst schönes Mädchen ist."[220]) Und um die Jahrhundertwende heißt es von ihr im „Genius der Zeit":[221]) „Dem. Matiegzeck, eine heitere Nympfe [!] Thaliens mit der Seele und Gewandheit Philinens aus dem Wilhelm Meister. Ihr Vortrag und Gesang zeichnen sich durch eine schöne Ungezwungenheit und durch einen gewissen herz-

Dem. Matiegzeck

---

[214]) 1794 I S. 271.

[215]) G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 10 000: 11. II. 1794.

[216]) Carl (?) Müller. Geb. um 1779.

[217]) Dem. . . . . (?) . . . . Matiegzeck. [So eigenhändige Unterschrift! Nicht: Maticzeck! Vorname, Abstammung und Heimat waren nicht zu ermitteln. Jedenfalls steht ihr Name nicht in den Weimarischen Kirchenbüchern.]

[218]) I. S. 272.

[219]) Vgl. Pasqué I, S. 110 u. 124/5.

[220]) L. Schn. 1166, S. 67, Nr. 49.

[221]) XX. 7, S. 283/4 (u. vgl. auch G. W. IV. 13, S. 269).

lichen Ton aus. Ihr Körper und ihre Stimme stehen in einem auffallenden Mißverhältniße gegen einander. Bey einer außerordentlichen Stärke und Fülle der letzteren ist diese Sängerin nur mit einem äusserst hagern Körper bekleidet (!); und da beyde in diesem umgekehrten Verhältnisse fortzuschreiten scheinen, so fürchtet man, diese tonreiche Aktrice möchte endlich das Schicksal der Echo erfahren."

Hr. Berling

Hr. Berling[222]) debütierte am 24. April als Hofrat Fessel in den „Mündeln" und am 1. Mai als Peter im „Herbsttag" und wurde für „jugendliche"[223]) Rollen verpflichtet. „Als Peter im Herbsttag stand er nicht auf seinem gehörigen Posten. Bechern wäre seine Rolle."[224]) „Berling, ein artig Figürchen, das sich geschickt zu drehen weiß und Kopf hat, auch sonst Talent besitzt —" schrieben die Rheinischen Musen,[225]) „kam zu uns über und spielte neben Müllers Debüt in den „Mündeln" den Hofrat Flessel über alle Vorstellung richtig! — Er kann in solchen Rollen groß werden. [Joseph] Seconda [d. jüng.] (der die Oper führt) both ihm eine größere Gage, als er hier bekam. Man wollte ihm vor Michaelis nichts zulegen — und er reiste vor einigen Tagen [Ende Mai] nach Altenburg."

Ehepaar Gatto

Das Ehepaar Gatto, das von Regensburg an das Bellomosche Theater nach Graz in Steiermark gegangen war, hatte sich wieder für die Weimarische Hoftheatergesellschaft verpflichten lassen.

Hr. Gatto[226]) debütierte am 12. April als Sarastro in der „Zauberflöte". „Des Baßisten Gatto Acquisition", schrieben die Rheinischen Musen,[225]) „mag das Publikum des Dialekts und Spiels wegen nicht preisen, man vermißt Weyrauch, ob er schon weit weniger Sänger ist."

Kontraktbrüchige Mitglieder

Zwei andere Mitglieder, Dem. Hold[227]) vom Bayreuther und Hr. Doebler[228]) vom Düsseldorfer Theater trafen nicht ein und wurden kontraktbrüchig.[229])

---

[222]) Thomas Berling. Geb.: Malmoe (Schweden), 10. XI. 1773. — Gest.: Wien, 1826. — 1792 Offenbach. — Winter 92—93: Hofth. Salzburg. Dann Dir. Faller in Aichstädt. — Bei Joseph Seconda d. jüng. noch 1800. — Später bis 1819 Souffleur des Burgtheaters. —

[223]) G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 10 000, Kontrakt 6. V. 1794. — Wochengage 3 Thlr.

[224]) L. Schn. 1165, S. 92.

[225]) 1794, I, S. 272.

[226]) Ergänzung zu Anmerk. 124 (S. 28): Franz (Anton) Gatto, angebl. geb. 1754 in Krems a. d. Donau. Das Pfarr- u. Decanatsamt ad St. Vitum zu Krems teilt durch Pfarrer Simlinger mit, daß im Taufregister 11 Kinder des Orgelmachers Ignaz Gatto u. seiner Gattin Maria Anna verzeichnet sind, auf den Namen Franz aber nur: am 9. IV. 1755 „Franciscus Xaverius Gatto".

[227]) Dem. . . . (?) Hold [nicht: Goldl, wie Costenoble I, S. 81, irrtümlich schreibt!].

[228]) August Döbler [Doebler], ein auch sonst als „unzuverlässig" bekannter Komödiant.

[229]) Vgl. G. W. IV, 10, Nr. 3052.
Vgl. ferner Modenjournal 1794, S. 258; Europ. Journal 1794, I, 1, S. 188; Rhein. Mus. 1794, I, S. 260.

April 1794 Einladung nach Rudolstadt

Im April traf bei der Oberdirektion die ehrende und sehr gelegen kommende Aufforderung ein, im benachbarten Rudolstadt während der Sommermonate eine Filialbühne einzurichten.

Fürst Ludwig Friedrich II.

Fürstin Caroline Louise

Erst im Vorjahre war Fürst Ludwig Friedrich II. zu Schwarzburg-Rudolstadt,[280]) ein junger, lebensfroher, gütiger und kunstsinniger Monarch,[281]) zur Regierung gekommen. Ihm und seiner geist- und gemütvollen Gattin, der Fürstin Caroline Louise,[280]) lagen Wohl und Bildung des Ländchens sehr am Herzen. Da aber die Fürstlichkeiten nicht über genügend Mittel verfügten, um eine eigene Schauspielertruppe zu unterhalten, so wollten sie ihrem Hof und ihrer Residenz wenigstens für einige Monate des Jahres den Genuß guter Theatervorstellungen verschaffen.

Boßann in Rudolstadt

Im Sommer 1793 hatte Direktor F. W. Boßann mehrere Wochen lang in Rudolstadt gespielt, da seine Gesellschaft, „die sonst am Rheine, zu Offenbach und Hessen-Kassel spielte", vor den drohenden kriegerischen Unruhen nach Thüringen geflüchtet war.

Interesse für die Weimarische Gesellschaft

Die guten Leistungen des Weimarischen Theaters hatten im Januar 1794 des Fürsten Interesse erregt, und da verwandtschaftliche Beziehungen zwischen den beiden Höfen an der Ilm und an der Saale bestanden, leitete der Schwarzburgische „Cammer-Junker" und Hauptmann Karl Freiherr von Lyncker im Auftrage seines Monarchen die Verhandlungen mit der Oberdirektion ein.

Kontraktabschluß 12. V. 1794

Durch Lynckers energische Bemühungen konnte der Kontrakt schon am 12. Mai 1794 von den weimarischen und schwarzburgischen Hofbehörden unterzeichnet werden: Danach sollte zunächst nur ein Versuch mit einem Gastspiel im August, während der Zeit des Rudolstädter Vogelschießens, gemacht werden und Fürst Ludwig Friedrich das Risiko auf sich nehmen.

Umbau des Theaters

Ende Mai und Juni: Umbau des Rudolstädter Komödienhauses.

Repertoire seit Ostern 1794

Personalverhältnisse

Im Opernrepertoire machte sich nach dem Ausscheiden der Mad. Weyrauch das Fehlen einer tüchtigen Sängerin sehr bemerkbar. Auch das Schauspiel konnte sich wegen der Schwangerschaft der Mad. Vohs und der Mad. Becker nicht recht entwickeln.

---

[280]) Ludwig Friedr. II. reg. v. 13. IV. 1793 bis zu seinem Tode 28. IV. 1807. — Geb. 9. VIII. 1767 als Sohn des (von 1791—93 reg.) Fürsten Friedrich Karl. — Seit März 91 verlobt und seit 21. VII. 91 verh. mit der am 26. VIII. 71 in Homburg v. d. H. geborenen, 20. VI. 1854 in Rudolst. gestorbenen Prinzessin

Karol. Louise (Tochter d. souv. Landgrafen Friedr. V. Ludwig Wilhelm v. Hessen-Homburg und d. Landgräfin Caroline, Tochter des Landgr. Ludwig v. Hessen-Darmstadt).

Vgl. u. a. Anemüller, Caroline Louise (wo auch ihr Bild nach einem Pastell, zirka 1800—1805, veröffentlicht ist). — Vgl. ferner Hesse und Christian Wilh. Schwartz. — Vgl. auch: Kurzgefaßte Lebensgeschichte des durchl. Fürsten und Herrn, Herrn. Friedrich Carls, Fürsten zu Schw.-Rud.; Rud. 1793.

[281]) Vgl. auch Musikalische Correspondenz 1791, S. 140, wo sein musik. u. sein Schauspielertalent rühmend erwähnt werden.

Am 20. Mai gebar Mad. Vohs ihre erste Tochter, und am 9. Juni schenkte Mad. Becker einem Mädchen das Leben, das sie (— zu Ehren ihrer Lehrerin und mütterlichen Freundin Corona Schröter —) auf den Namen Corona taufen ließ.

. Weber Auf die letzten Spieltage fiel noch ein bemerkenswertes Debüt — bemerkenswert freilich nicht in schauspielkünstlerischer Beziehung —: Mad. Weber,[232]) „die Directrize und erste Sängerin" der eingegangenen Schauspielergesellschaft des schon öfters erwähnten abenteuerlichen Majors und Musikers F. A. von Weber,[232]) die Mutter des damals achtjährigen Karl Maria, trat am 16. Juni, „mit Beifall" begrüßt als Konstanze in Mozarts „Entführung" ihr Engagement in Weimar an. Sie war wohl durch Vermittlung ihrer Verwandten, des Ehepaares Weyrauch, verpflichtet worden.

---

[232]) Bei der großen Zahl der am Th. tätigen Angehörigen der Fam. v. Weber, bes. auch wegen Nichtangabe der Vornamen, ist die Identität schwer festzustellen.

Franz Anton v. W. (geb. 1734 bei Freiburg im Br., gest. 1812 in Mannheim). Offizier und Beamter. — Heir. 57 in erster Ehe Maria Anna von Fumetti, lebte bis 73 in Hildesheim. — Aus dieser Ehe stammen 8 Kinder (3 Söhne und 5 Töchter), unter ihnen

Fritz (Fridolin) [geb. 61, „ein schlechter Charakter aber sehr gewandter Buffo und gut zu verwendender Schauspieler"; er war eine Zeitlang bei Esterházy, heiratete in Nürnberg Barbara Wild und wurde später Stadtmusikus in Freiburg; 1815 in Karlsbad] und

Edmund (Eduard) [Kapellmeister und Komponist; seine erste Gattin „war eine sehr stattliche Frau, die erste Opernpartien mit Sicherheit aber ohne Virtuosität sang und in der Rede einen gezierten und unnatürlichen Vortrag hatte" (vgl. Costenoble I, 81); seine zweite Gattin wurde 97 die Sängerin Louise Spitzeder, die aber schon 98 starb. Er ging nach Cassel u. Coburg und wurde Kapellmeister in Augsburg]. —

Franz Anton v. W. zog bei verschiedenen Gesellschaften herum, 78 war er in Lübeck, 79 in Eutin (der Residenz des Bischofs von Lübeck). —

In Wien heiratete Franz Anton v. W. 85 in zweiter Ehe:

Genoveva von Brenner (geb. 1768, gest. Salzburg 13. III. 1798). Mit dieser ging er nach Eutin zurück, wo er „Fürstl. Lübeckscher Kapellmeister" (vgl. Ephem. III. 8. 25. II. 1786, S. 120) wurde. Hier wurde (als einziger Sohn dieser zweiten Ehe) Karl Maria geboren.

87 beginnt wieder ein Wanderleben: sie sind

1790 bei Toltolini (Winter: Augsburg. Sommer: Hochfürstl. Hohenzollerischer Hof in Sigmaringen, Ulm, Schwäbisch-Hall, Kempten), sie: „alle erste Singerollen in der Oper und intrigante Rollen." —

Dann am Kurfürstl. Hoftheater zu Mergentheim (Unternehmer Baron von Baillon; Dir. Friedrich Häußler).

Etwa Januar 93 gründete Franz Anton die tüchtige Webersche Ges. [für Nürnberg Januar 1793, Bayreuth bis 17. Juli 93 und Erlangen bis Sept. 93, deren Stützen in Nürnberg im Januar 93 außer der Direktrize noch das Ehepaar Weyrauch war, vgl. Modenjournal 1793 (VIII), S. 90—91]. —

In Bayreuth stand der Weberschen Gesellschaft im Winter 93/94 außer einer Subvention die Hofkapelle des Gouverneurs (Prinz Friedr. v. Württemberg) als Th.-Orchester zur Verfügung.

Auch Fritz v. Weber, Edmund und dessen erste Frau waren engag. (Vgl. Modenjournal 1793, S. 427/28.) —

Im März 94 übergab Fr. Ant. v. Weber die Ges. dem ehem. Theologen Daniel Gottlieb Medardus Quandt, der auch vom König das Privil. über die Ansbach-Bayreuthschen Lande erhielt.

Ueber Mad. Webers körperliche Erscheinung, ihren Gesang und ihre Spielweise ist wenig bekannt. Nach Costenobles Urteil[233]) war sie eine „zum Abbrennen magere", „kreuzbrave Frau", hatte eine „reine, aber ganz dünne und seelenlose Stimme" und „pfiff ihre schnörkel- und trillerreichen Arien in hohen Kopftönen wie ein abgerichtetes Zeiserl".

Ihr in der Theaterwelt als „freundlicher Direktor" bekannter Gatte trat zwar zu der Weimarischen Schauspielergesellschaft in kein offizielles Verhältnis, wirkte aber gelegentlich im Theaterorchester der Filialbühnen als Geiger mit.

„Frau von Weber, die Direktrise, ist beim Weimarer Theater angekommen, sie soll Mad. Weirauch ersezzen", so lesen wir in den Rheinischen Musen.[234]) „Nach ihren Debüts zeigt sie eine bewunderungswürdige Prätensionslosigkeit. Ihr Mann will indeß in Weimar privatisiren."[234])

Goethe: Theaterangelegenheiten, wissenschaftliche Studien, Baupläne für das Schloß und das „Römische Haus". — Goethe Jan. — Mai 1794

Auf Veranlassung der Herzogin-Mutter nahm er auch wieder „Wilhelm Meisters theatralische Sendung" vor; er ging daran, den Roman vollständig umzuarbeiten, indem er seine neugewonnenen bühnenpraktischen Erfahrungen und Gedanken in die Handlung hineinwob und einigen Personen Züge seiner weimarischen Schauspieler verlieh.

Heinrich Meyer ging im April nach Dresden, um Bilder zu kopieren. Meyer

Carl August bereiste im Mai sein Herzogtum Carl August

Schiller war am 15. Mai von seiner im Aug. 1793 nach Schwaben unternommenen Erholungsreise wieder nach Jena zurückgekehrt. Am 13. Juni sandte er an Goethe die Aufforderung, an den „Horen" mitzuarbeiten, worauf dieser am 24. „mit Freuden und von ganzem Herzen" einging. Schillers Rückkehr aus Schwaben

Im Juli: Zusammentreffen Goethes und Schillers in der Naturforschenden Gesellschaft in Jena. Schillers und Goethes Zusammentreffen in Jena.

2. Die Saison in Lauchstedt: 22. Juni bis 10. Aug. 1794.

Im Schauspiel-Repertoire: besonders Iffland; im Opern-Repertoire: besonders Mozart. Repertoire

Willms gehässig gegen seine Kollegen, besonders gegen Vohs. Letzterer nachlässig in den Regiegeschäften. Alter Schlendrian riß im Personal wieder ein. Personal

Engagement: ein gewisser Rötsch als Billeteur.

---

[233]) I, S. 81, 85, 86.
[234]) 1794, 1, S. 261.

3. Die Saison in Rudolstadt: 18. Aug. bis 10. Sept. 1794.

Die Residenz Rudolstadt

Die Fürstlich Schwarzburgische Residenz Rudolstadt[235]) zählte 1794 in etwa 530[236]) Häusern etwa 3800 Einwohner.[236])

Das niedliche lachende Städtchen war zum Teil noch von Mauern umgeben und lag abwärts von jeglichem lebhafteren Verkehr „in einem paradiesischen Thale". Die Häuser waren niedrig, alt und schmutzig, die Straßen schmal und klein, das Pflaster und die Beleuchtung unzureichend.

Auf dem Anger standen außer wenigen kleinen Hütten nur das 1722 erbaute „Schießhaus" und das 1792 errichtete „Komödienhaus".

Das Residenzschloß, die Heidecksburg, war nach einem verheerenden Brande neu ausgebaut worden (1737—86); sie enthielt im Nordflügel das „Schloßtheater".

Die kulturellen Verhältnisse

Der Rudolstädter Hof war kunstsinnig und unterstützte nach Kräften alle künstlerischen und wissenschaftlichen Bestrebungen. Ein verhältnismäßig zahlreicher und begüterter Adel, eine stattliche Anzahl Gelehrter, ein gebildeter Militär- und Beamtenstand waren in diesem kleinen Kreise die berufenen Träger der Kultur und feinen Geselligkeit. Der Bürgerstand war indessen arm und hatte keine tieferen Interessen.

Rudolstädter Vogelschießen

Seitdem Fürst Friedrich Anton der Schützengilde große Privilegien erteilt und am 18. August 1722 das erste Rudolstädter Vogelschießen veranstaltet hatte, hatte sich dieses Volksfest im Laufe der Jahre zu einem der größten und beliebtesten in ganz Thüringen entwickelt. Es begann gewöhnlich am 20. Aug. mit dem eigentlichen „Vogelschießen" und endete nach dem „Scheiben- und Abschießen" ungefähr am 15. Sept. „Einige Hundert einheimische und auswärtige Schützen" und die Land- und Stadtbevölkerung

---

235) Aus der Literatur über Rudolstadt (Fürstenhaus, Staat, Land und Stadt) wurden besonders benutzt:

Renovanz, L., Chronik der Fürstl. Schwarzb. Residenzstadt Rudolstadt. Rudolst. 1860. — Anemüller, B., Geschichtsbilder aus der Vergangenheit Rudolstadts. — Lehfeld, „Bau- u. Kunstdenkmäler Thüringens. Schwarzb.-Rudolstadt I. Jena 1894. — Wallenhauer, G., Heimatskunde der Fürstentümer Schwarzb.-Rud. u. Schw.-Sondersh.. Rud. 1872. — Junghans, Gesch. der schw. Regenten. Leipz. 1821. — Apfelstedt, Gesch. des schw. Hauses. Sondershauf. 1856. — Christ. Wilh. Schwartz. — Anemüller, Caroline Louise. — Hesse. — Kühl S. 109—112. — Hendel II. S. 261—265. — Rud. Wochenblatt (1790 bis 98). —

Alte Karten von Rudolst. aus den 90er Jahren sind nicht vorhanden. Der Magistrat besitzt aber eine große Karte von ca. 1750, eine Kopie davon das Katasterbureau. — Eine gute Stadtansicht „Rudolst. von Abend" nach d. Nat. gez. u. gest. von J. G. Martini (ca. 1814) gibt Hesse (von 1794 bis 1814 hatte sich die Einwohnerzahl der Resid. um höchstens 250 Einwohner vergrößert).

Herrn Hofrat Oskar Vater (Hofmarschallamt Rudolstadt) auch an dieser Stelle herzlichst für seinen wissenschaftlichen Rat in kultur- und theaterhistorischen Fragen zu danken, ist mir eine angenehme Pflicht.

236) Vgl. Hesse, S. XXVII.

der Umgegend strömten während dieser Wochen in Rudolstadt zusammen, um sich Tage und halbe Nächte lang beim Schießen, bei „Comödie, Ball, Spiel auch Hazardspiel" und auf dem „Krammarkt" zu belustigen.

Die theatergeschichtliche Vergangenheit Rudolstadts ist noch zu wenig wissenschaftlich dargestellt worden. Im Sommer 1792 scheint zum ersten Male eine Gesellschaft von Berufsschauspielern in Rudolstadt, und zwar auf dem „Schießhause" gespielt zu haben. Es war die Gottlieb Friedrich Lorenzsche Truppe aus Erfurt. Noch im Herbst ließ Fürst Friedrich Karl neben dem „Schießhause" das schon oben erwähnte „Neue Komödienhaus" errichten. Am 19. Juli 1793 fand hier aus Anlaß der Vermählung des Prinzen Karl Günther mit der Prinzessin Louise Ulrike von Hessen-Homburg eine Vorstellung durch die schon mehrfach genannte Boßannsche Wandertruppe statt. Rudolstädter Theatergeschicht[e]

Beide Theater noch heute erhalten: Das Schloßtheater unverändert; das „Komödienhaus" auf dem Anger aber ausgeflickt, umgebaut und vergrößert.

Gutes Repertoire: Mozart, Goethe, Schiller, Iffland, Schröder. — Gute geschäftliche und künstlerische Erfolge. Repertoire der Weimarischen Gesellschaft 179[4]

Wörtliche und tätliche Beleidigung des Hrn. Benda durch den Theaterschneider Schütz. Letzterer am 7. Sept. deshalb von Goethe entlassen; aber Mitte Okt., auf Fürbitte des Personals und des Hofkammerrats wieder angenommen. Theaterstreit Benda—Schütz

Ende Juli bis Ende August: Carl August und Goethe in Dessau, Leipzig und Dresden.

Schillers Brief vom 23. Aug. und Goethes Antwort vom 27. — Freundschaftsbund der beiden Dichter und beginnender lebhafter Briefwechsel. — Freundschaftsbündnis beider Dichter

Da der Hof sich in Eisenach aufhielt, folgte Schiller vom 14. bis 27. Sept. der Einladung Goethes nach Weimar. Besprechungen über „Die Malteser", „Egmont", „Fiesko" und „Cabale und Liebe". Schiller in Weimar bei Goethe 14.—27. IX. 1794

Goethe: „Wilhelm Meister", „einige Opern". Daneben optische und anatomische Studien.

4. Die Saison in Erfurt: 14. Sept. bis 5. Okt. 1794.

Ehepaar Weyrauch (aus Frankfurt) für Michaelis wieder nach Weimar verpflichtet.[287]) Hr. Willms ging ab nach Frank- Personalwechse[l]

---

[287]) Vgl. G. W. IV, 10, Nr. 3077 u. 3082.

furt[238]) und Mad. Weber[239]) zur neu gegründeten Gesellschaft ihres Mannes nach Salzburg und Hallein.

Repertoire Hochstehendes Repertoir: Mozart, Paisiello, Schiller, Goethe.

V. Die fünfte Spielzeit: 7. Oktober 1794 bis 4. Oktober 1795.

1. Die Saison in Weimar: 7. Okt. 1794 bis 10. Juni 1795.

Oktober 1794
Neuordnung der Regie

Nach Willms' Ausscheiden noch strengere Scheidung zwischen dem artistischen und dem ökonomischen Regiefache:

Hr. Vohs[240]) jetzt auch Theaterbibliothekar und Anfertiger der Scenaria und der Rapporte.

---

238) Vgl. ebenda Nr. 3077, S. 183. — In Frankf. war er noch 1814, vgl. G. W. IV, 25, Nr. 6920.

239) Vgl. Pasqué II, S. 23. —

Vgl. G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 10 000: Entlassungsgesuch Hrn. von Webers aus Rudolstadt, 5. IX. — Goethes Antwort (ungedruckt!) 24. IX. 1794. —

F. A. von Weber begründete 1795 eine Ges. (Sommer 95: Salzburg; Herbst: Hallein; Winter: Salzburg), vgl. Costenoble I, S. 85. — Im Febr. 1796 ging die Truppe in Salzburg ein u. an ihre Stelle trat eine Hof-Schauspielerges. unter Oberaufsicht von Professor Hübner, vgl. Modenjournal 1796, S. 204/05.

Genoveva von Weber starb Salzburg, 13. III. 1796 an der Auszehrung, vgl. Pasqué II, S. 21.

240) Ergänzung zu Anmerk. 95 auf Seite 64: (Joh.) Heinr. (Andreas) Vohs:

Herr Stadtpfarrvikar Ivan Cilenšek in Pettau (Ptuj) in Steiermark war so liebenswürdig, mir noch in letzter Stunde folgende Kirchenbucheintragung [Kn. sk. prostijsko-mestnozupni urad Ptuj. — SIG. PRAEPOSIT. ET ARCHIPAROCH. AD S. GEORGIUM ★ PETOVII ★] zu übermitteln: „1762 Augustus 28. — 1 ma Mane. — Eodem die Baptizatus Joannes Henricus Andreas filius legit. Boruß. Henrici Mathiae Vohs et conjugis ejus Christinae Elisabethae Shmitz(in) natae. Patrini Joa. Petrus Perghoff et C. Ana Cath. Aushl(in). —"

„Ein am 4. Juli 1761 geborener Bruder unseres Heinr. Vohs wurde auf den Namen Joa. Ludovicus Christinus getauft."

„Von April 1761 bis März 1763 haben 25 „borussische" Familien zur Taufe geschickt; 10 andere sind im Trauungsbuch als Brautleute eingetragen. Was sie waren u. was sie in Pettau getan, das zu beurteilen, fehlt hier jeder Anhaltspunkt." — [Nach unserer Annahme sind die „Borussen" kriegsgefangene friderizianische Soldaten gewesen!] —

Das Staatsarchiv Düsseldorf teilte mit, daß sich „weder in den Rechnungen, Etats u. sonstigen Akten der Reg. u. Domänenkammer Cleve noch in den älteren Repertorien der Akten dieser Behörden auch nur der Name eines Kanzlisten Vohs hat ermitteln lassen."

Heinrich Vohs starb 16. VII. 1804 als „kurfürstl. Hofschauspiel-Direktor" in Stuttgart. [Das Totenregister gibt seltsamerweise nur einen u. noch dazu falschen Vornamen („Karl") an u. bemerkt, daß er „41 Jahre 4 Mon. alt" geworden sei.]

Hr. Lindenzweig[241]) jetzt auch Kassierer am Hoftheater zu Weimar.

Hr. Seyfarth jetzt definitiv Kassenkontrolleur, Verwalter der ökonomischen Angelegenheiten; nur Opern-Souffleur.

Zu seiner Entlastung Hr. Mann[242]) als Schauspiel-Souffleur, aber auch als „Statist und Acteur". Hr. Mann

16. Okt.: Lustspiel „Der Diener zweier Herren" nach Carlo Goldonis „Il servitore di due padroni" von Schröder.[243]) Wichtige Neuaufführungen und Personalverhältnisse

18.: Mad. Gatto trat wieder auf als Mondekar in „Carlos".

Schiller krank; konnte die „Malteser" nicht beenden.

24. Okt.: Cimarosas Oper „Die vereitelte Ränke" („Le trame deluse". „Als alte Bekannte, mit Beifall begrüßt", traten Hr. und Mad. Weyrauch als Mardo und Hortensia ihr Doppel-Engagement an.[244])

2. Nov.: Oper „Circe", Musik von Anfossi, Verse von Goethe, Dialog von Vulpius.[245])

Ende Dezember: Reengagement des Ehepaares Malcolmi und der Dem. Amalie Malcolmi III. Letztere leistete freilich noch immer sehr wenig, und wohl niemand ahnte damals, daß sich das linkische junge Mädchen innerhalb weniger Jahre zu einer großen Schauspielerin entwickeln würde.

Meyer im Okt. aus Dresden zurück nach Weimar. Goethe: „Wilhelm Meister", optische Versuche, Tagungen der „Freitagsgesellschaft". Meyer Goethe

Im Schauspiel: Iffland und Schröder; in der Oper: Mozart. Repertoire bis Silvester 1794

---

[241]) Ergänzung zu Anmerk. 170a auf Seite 86:
Joh. Christian Lindenzweig. — Sein Name erscheint zuerst Okt. 1794 in den Theaterrechnungen (G. H.- u. St.-Arch. Weimar: G z 1849). — Am 28. Sept. 1802 wird er als sehr brauchbarer Beamter erwähnt (B 25 781, S. 148/149); seit Johanni 1802 hat er einen Untercaßirer zur Seite. — Am 8. X. 1802 erhält er das Decret als Hof Marschallamts Registrator; die Kasse behält er als Haupt-Theater-Caßirer (B. 25 781, S. 151). —

[242]) . . . . (?) . . Mann. [Nähere Angaben über Namen u. Herkunft waren nicht zu erlangen!]
1783 ein Theatermeister Mann bei Roman Waizhofer in Brünn erwähnt. [G. Th.-K. 1783, S. 297.]
1791 ein Souffleur Mann bei der Müllerschen Ges. (Sommer: Osnabrück u. Bad Groß Nenndorf; Winter: Münster) [G. Th.-K. 1792, S. 295].

[243]) Besetzung: Pandolfo: Gruff; Rosaura: Mad. Vohs; Dr. Lombardi: Becker; Silvio: Heide; Beatrice: Mad. Becker; Florindo: Vohs; Tebaldo: Genast; Truffaldino: Beck; 1. Aufwärter: Dem. Malcolmi [III.]; 2. Aufwärter: [kein Name genannt!]; Zwei Träger. —
Vgl. Briefwechsel Rahel-Veit I, S. 244: Veit an Rahel, 20. X. 1794.

[244]) Weitere Besetzung: Marchese Artabano: Gatto; Olympia: Mad. Vohs; Graf Clicerio: Müller; Dorinde: Dem. Maticzeck; Mango: Genast; Bediente, Vermummte, Wache. —
Vgl. Goethe-J.-B. XXVI, S. 50; G. W. I, 12, S. 417.

[245]) Besetzung: Circe: Mad. Wehrauch; Kammerjungfer Lindora: Mlle. Maticzeck; Kammerdiener Brunoro: Gatto; Der Graf: Hr. Benda; Der Baron: Hr. Wehrauch.
Vgl. Rhein. Mus. III, 1795, S. 71. — Vgl. G. W. I, 12, S. 290. —

Welttheater

In Frankreich Massenaufgebot. Die Franzosen eroberten Belgien, das Rheindelta und das linke Rheinufer, außer Mainz.

Für die deutsche Schaubühne begann eine schlimme Zeit. Viele Theaterunternehmungen gingen ein, und zahlreiche arme Komödianten konnten kein Engagement finden.

31. Januar: Heroisch-komische Oper „Das Sonnenfest der Braminen", Musik von Wenzel Müller.[246])

Jan.-März 1794 Goethe u. Meyer in Jena und Weimar

Goethe und Meyer in Jena. Naturwissenschaftliche Studien, „Wilhelm Meister", ästhetische Gespräche mit Schiller.

Goethe in Weimar: Hoffestlichkeiten, Theaterangelegenheiten, „Wilhelm Meister".

Schiller

Schiller hatte eine Berufung nach Tübingen erhalten und abgelehnt.

Repertoire Neujahr bis Ostern 1795

Spielplan auf erfreulicher Höhe. Im Schauspiel: Iffland, Schröder, Hagemann und Genossen, doch auch „Carlos" und „Minna". — In der Oper: Mozart. — Zwei Abstecher nach Erfurt.

Hr. Mann geht durch

„Im Jan. ging der Souffleur, Hr. Mann, mit Hinterlaßung eines ziemlichen Schuldenregisters durch."

Erfolglose Debüts

Erfolglose Debüts: Hr. Lekow (8. Jan.) und Hr. Freuen (7. März).

Hr. Schall

Neu engagiert wurde Hr. Schall.[247]) Er debütierte am 24. Febr. als Riccaut, am 26. als Hofrat Reising, am 3. März als Graf von der Mulde und am 7. als Baron Rittau.

---

[246]) Besetzung: Nabob: Gatto; Oberpriester: Genast; Kalef: Becker; Bella: Dem. Maticzeck; Lora: Dem. Malcolmi [III.]; Lord Janson: Malcolmi; Eduard: Müller; Barzello: Wehrauch; Laura Windsor: Mad. Wehrauch; Pirokko: Benda; Mika: Mad. Bobs. —

Vgl. Rhein. Mus. 1795, III, S. 132. — Vgl. auch ebenda 1794, II, S. 187/8.

[247]) Carl Schall. [„Hr. Schall" wird er in den Th.-Zeitschriften und auf den Th.-Zetteln genannt. — Bis ca. 1796 unterschrieb er sich aber nur „Charles Shall" oder „C. H. Shall"! Später „Ch. H. Schall".]

Nach dem sehr gut unterrichteten Journal „Genius der Zeit" 1800, III, S. 554, war er „ein Englischer Jude". Ueber seine Familienverhältnisse u. Abstammung habe ich nichts erfahren können; das Englische schein; aber seine Muttersprache gewesen zu sein.

Meine anfängliche Vermutung, daß er mit dem bekannten Breslauer Journalisten u. Theaterkritiker Carl (Leopold Anton) Schall [geb. Breslau: 24. II. 1780, get. 29. II. in der kath. Dorotheenkirche, Sohn des Großkaufmannes u. Handelsherrn Joh. Sch. u. der Margarethe geb. Agrun] identisch sei, mußte ich auf Grund der von meinem Schulfreunde, Redakteur Dr. Bodo Langenstraßen-Breslau, liebenswürdigst angestellten Nachforschungen fallen lassen. — Der Breslauer Carl Schall wurde 1. XI. 1786 (6 Jahre alt) in das Breslauer Friedrichs-Gymnasium aufgenommen [Nr. 821, Album I] u. verließ die Anstalt 1796. — Ueber ihn handelt ausführlich: Oehlke, A., 100 Jahre Breslauer Zeitung 1820—1920. Breslau 1920, S. 4 u. ff.

Unser Schauspieler „Hr. Schall" war im Winter 1792/93 am Fürstbischöfl. Hoftheater Passau (Opern-Dir. Hof-Cammerrat

Hr. Schall beherrschte die deutsche Sprache nur unvollkommen. Da er aber ein Mann von Bildung und Geschmack war und ausgezeichnet Französisch sprach, konnte er im Fache der „Chevaliers und Deutschfranzosen" manche Erfolge ernten. Auch als dramatischer Schriftsteller trat er hervor, indem er für das Weimarische Theater einige Stücke aus dem Englischen übersetzte.

Abgang des Hrn. Müller

Hr. Friedrich Müller und Hr. Müller (Sohn) gingen Ostern 1795 ab zur Gesellschaft des Majors von Weber.

Hr. Eylenstein

6. April: Debüt des Hrn. Eylenstein[248]) als Amtsvogt in der Martinischen Oper „Una Cosa Rara". Im Juni wurde er ohne förmlichen Kontrakt als Chorist und Darsteller kleinerer Rollen engagiert. Er war und blieb ein unbedeutender Mime, spielte nur Nebenrollen und sang Baß. Als ruhiger und anstelliger Mensch war er zu manchen kleinen Aufgaben zu verwenden.

Goethe in Jena 29. III.—2. V. 1795

Goethe in Jena (29. März bis 2. Mai): Bruchstücke zur „Befreiung des Prometheus"; mit Schiller Besprechungen über „Wilhelm Meister" und Beiträge zu den „Horen". — Universitäts- und Flußbau-Angelegenheiten.

Gastspiele

In Weimar: Wenig bemerkenswerte Gastspiele: Hr. Thering (Deering?) am 16. und Hr. Geiling am 23. April.

28. April: „Pfälzisches National-Schauspiel" „Der Sturm von Boxberg" von Jacob Maier.

Goethe in Weimar Mai—Juni 1795

Goethe in Weimar: Krank an einer Backengeschwulst. Farbenlehre, Elegien, Roman; Theaterangelegenheiten.

Wichtige Aufführungen

Pfingstmontag (25. Mai): Trauerspiel „Abällino, der große Bandit" von Heinrich Zschokke.

---

von Oßwald u. Dir. Andreas Schopf d. ält.), wo er „kleine französische Bediente u. Nebenrollen" spielte u. nicht gefiel (vgl. Modenjournal 1793, S. 214). —

„1794 spielte er bei der Dietrichschen Ges. im Haag komische Alte Chevaliers, Deutschfranzosen nicht sonderlich und ging im Herbst ab." (Vgl L. Schn. 1166, S. 247.)

1794 u. 95 gastierte er mehrmals in Berlin.

Wie er nach Weimar kam, war nicht festzustellen. Bei L. Schn. 1166 S. 247, heißt es: „Im Dezember 1795 u. Januar 1796 traf ich Hrn. Schal beh dem Weimarschen Hof Theater, und sah von ihm den Wieho in Barbarei und Größe, Kammerjunker von Dornhelm in stille Waßer sind tief, Gallus in Doktor und Apotheker — ein elender Schauspieler, von dem es mich sehr wundert, wie er bey dem Weimarschen Theater hat aufgenommen werden können. Seine starke Bekanntschaft mit der französischen Sprache, und weil er klug genug gewesen, in einer solchen Rolle zum Debüt aufzutreten, worin er damit sich auszeichnen konnte, soll ihm das Engagement verschafft haben."

348) Joh. Bernhard Eylenstein [im Totenschein fälschlich Eulenstein!] — Geb. 1769. (Ort unbekannt: in den weimarischen Taufbüchern nicht verzeichnet!) — Seine Verwandtschaft mit dem Korrepetitor Joh. Friedrich Adam E. konnte ich nicht näher feststellen. Gest.: Weimar 9. IV. 1818 am Schlag.

30. Mai: Goethes Oper „Claudine von Villa Bella", Musik von Reichardt.[249])

Abstecher

Im April und Mai fünf Abstecher nach Erfurt.

Repertoire seit Ostern 1795

Mad. Vohs

Im Schauspiel dominierte Schröder; in der Oper hielten sich Dittersdorf und Mozart die Wage. — Bei der Gestaltung des Spielplanes mußte auf die Schwangerschaft der Mad. Vohs' Rücksicht genommen werden; am 22. Juni wurde sie von einem Knaben entbunden.

Welttheater

5. IV. 1795: Friede zu Basel

Die preußischen Interessen durch den polnischen Aufstand und das heimliche Paktieren der Russen und Oesterreicher bedroht. Deshalb trat Preußen im Frieden von Basel von der Koalition zurück; das linke Rheinufer den Franzosen überlassen; der Main als Demarkationslinie.

Die verbündeten Mächte stellten ein Heer zum Schutze des Niederrheins und der Festung Mainz und ein zweites für die Pfalz und den Oberrhein auf.

2. Die Saison in Lauchstedt: 21. Juni bis 17. Aug. 1795

Repertoire

Repertoire auf bemerkenswerter Höhe: („Hamlet", „Emilia", „Räuber", „Don Carlos", „Zauberflöte", „Entführung", „Don Juan") Große Beliebtheit der vorzüglich einstudierten Ifflandschen Stücke.

Gute Theatergeschäfte

Gute Theatergeschäfte trotz trüben und regnerischen Wetters und der vielen Vergnügungen für die Badegäste.

Gute Disziplin im Personal.

Goethe in Karlsbad (Juli 1795)

Goethe erkrankte an einer Backengeschwulst, reiste über Jena (29. Juni bis 2. Juli bei Schiller) nach Karlsbad zur Kur. Dort keinerlei künstlerische oder wissenschaftliche Tätigkeit.

und in Weimar (seit 10. VIII.)

Goethe ging nach seiner Rückkehr an die Uebertragung der Lebensbeschreibung des Cellini.

Der Hof in Wilhelmsthal

Der weimarische Hof in Wilhelmsthal; ebendort der geflohene Landgraf Christian Ludwig von Hessen-Darmstadt.

Die Emigranten in Eisenach

Carl August hatte in Eisenach einer großen Zahl Emigranten Zuflucht gewährt.

Meyers und Goethes Pläne (Juli—August 1795)

Meyer traf Vorbereitungen für seine Italien-Reise. Goethe wollte ihm im nächsten Jahre dahin folgen. Beide beabsichtigten ein großes landeskundliches und kunstwissenschaftliches Werk über Italien herauszugeben.

---

[249]) Besetzung: Alonzo: Malcolmi; Claudine: Matiegzeck; Lucinde Mad. Wehrauch; Pedro von Castelvecchio: Benda; Carlos (Rugantino) Wehrauch; Basco: Gatto; ein Kind: Dem. Gatto.

Vgl. G. W. IV, Nr. 3155. — Briefwechsel Rahel-Veit II S. 142 (Veits Brief vom 4. VI. 1795). —

Friedensgeneigtheit bei den Koalitionsmächten. Verhandlungen in Frankfurt. Carl August wollte Goethe dorthin als Berichterstatter senden. Friedensaussichten

Goethe zunächst aber in Bergwerksangelegenheiten in Ilmenau. Goethe in Ilmenau 24. VIII. — 6. IX.

3. Die Saison in Erfurt: 22. Aug. bis 4. Okt. 1795.

Spielplan ebenfalls auf bemerkenswerter Höhe („Hamlet", „Don Juan", „Entführung", „Zauberflöte"). Repertoire

Schönes Wetter, deshalb schlechte Theatergeschäfte.

Goethe: Sechstes Buch des Romans, „Märchen", andere dichterische Arbeiten, kunst- und naturwissenschaftliche Studien. Goethe in Weimar Sep. 1795

Meyer reiste am 2. Okt. über Jena, Nürnberg und München nach Italien. Meyer nach Italien

Mannheim von den Franzosen erobert; Rückzug der Verbündeten von der Lahn. Welttheater

Die Emigranten drohten von Eisenach nach Weimar zu kommen, und in Erfurt erwartete man den in Aschaffenburg weilenden Kurfürsten von Mainz. Die Eisenacher Emigranten

VI. Die sechste Spielzeit: 7. Oktober 1795 bis 30. September 1796.

1. Die Saison in Weimar: 7. Okt. 1795 bis 18. April 1796.

11. bis 18. Okt.: Goethe in Eisenach am Hofe. Die Reise nach Frankfurt kam aber nicht zustande. Goethe in Eisenach

Kirms führte während dieser Zeit die Direktion. Direktor Kirms

Debüts junger Anfängerinnen: Der Dem. Gatto und der beiden Stieftöchter des Hrn. Malcolmi, Dem. Malcolmi IV (eigentlich Baranius) und Dem. Malcolmi V (eigentlich Baranius). Personalverhältnisse

Hr. Becker lag zu Beginn der Saison vier Wochen lang an der Ruhr krank danieder.

Mad. Vohs mußte daran denken, allmählich ins Mütterfach überzugehen, da sie „während ihrer Ehe an Korpulentz sehr zugenommen hatte".

Der Hof kehrte nach Weimar zurück. Der Hof und Goethe in Weimar

Goethe dachte daran, seine Reise nach Italien anzutreten.

Einleitung zu einem Iffland-Gastspiel

Da Mannheim mitten im Kriegsgebiet lag, trug sich Iffland mit der Absicht, die Stadt zu verlassen und eine Gastspielreise zu unternehmen. Durch den ihm befreundeten Schauspieler Schall ließ er bei der Weimarischen Oberdirektion anfragen, ob ein mehrtägiges Auftreten auf dem dortigen Hoftheater erwünscht sei. Goethe und Kirms gingen auf diesen Vorschlag mit Freuden ein.[250])

Wegen der Kriegsunruhen mußte aber das Gastspiel bis Ostern 1796 verschoben werden.

Die Emigranten in Weimar

Carl August nahm in fürstlicher Großmut, aber sehr zum Verdruß seiner Untertanen, die um diese Zeit durch den Kurfürsten aus Erfurt verbannten Emigranten in den Landstädtchen und selbst in Weimar auf.

Goethe in Jena (Anfang Nov. 1795) und Weimar

Goethe in Jena: Baukünstlerische Probleme im Hinblick auf seine bevorstehende italienische Reise; Gespräche mit Schiller über griechische Literatur, über optische und naturwissenschaftliche Arbeiten.

Goethe tief gebeugt durch den Tod (17. Nov.) seines (am 30. Okt. geborenen) Söhnchens.

Schiller

Schillers innige Teilnahme. Abhandlung „Ueber naive und sentimentalische Dichtung“.

Meyer

Freund Meyer war inzwischen im Nov. glücklich in Rom eingetroffen.

Goethe Nov.-Dez. 1795

Goethes Arbeit am Roman. Im Dez.: Freitagsgesellschaft, Hoffestlichkeiten. Anwesenheit der Darmstädter Fürstlichkeiten.

Goethes Demissions-Gesuch als Theaterleiter abgelehnt

Die Leitung des Theaters bereitete Goethe manche Unannehmlichkeit, so daß er in einem Augenblicke tiefster Verstimmung den damals in Wilhelmsthal weilenden Herzog um Befreiung von den Amtsgeschäften bat. Auf Carl Augusts dringende Bitten verblieb er jedoch wieder, aber nicht ohne inneres Widerstreben, im Amte.

Xenienkampf

Ende Dezember 1795: Beginn von Goethes und Schillers Xenienkampf.

Bühnenunfall des Hr. Becker

29. Dez.: Trauerspiel „Barbarei und Größe“ von Friedr. Wilh. Julius Ziegler.[251]) Hr. Becker wurde von Hrn. Vohs durch einen unglücklichen Hieb über die Nase schwer verletzt.[252]) Seine

---

[250]) Vgl. G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 10 349 a.

[251]) Besetzung: Albrecht: Graff; Sittig: Beck; Rosamunde: Mad. Becker; Konrad: Dem. Gatto; Elsbeth: Dem. Malcolmi [III.]; Wietso: Schall; Hermann v. d. Aue: Vohs; Siegmund: Becker, Hanns v. Olpar: Malcolmi; Weiher: Haide; Elb: Benda; Ebbo: Genast; Siebel: Gatto. —

[252]) Vgl. G. W. IV, 10, Nr. 3247. — Vgl. L. Schn. 1165, S. 83. — Vgl. Beckers Brief an Caroline Bechstein, 6. II. 1796 [im Besitz des Univ.-Professors Albert Köster Leipzig].

Krankheit der Mad. Becker

Gattin, Mad. Becker, entsetzte sich darüber so sehr, daß sie in Ohnmacht und später in eine Nervenkrankheit fiel, so daß sie etwa drei Wochen lang das Bett hüten mußte.[252])

Erfolgloses Gastspiel

Erfolgloses Gastspiel des Hrn. Haakel als Tamino in der „Zauberflöte" (5. Dez.).

Hrn. Leißrings Annahme

Im Dez. traf ein junger Anfänger, Hr. Leißring,[253]) in Weimar ein. Er wurde von Hrn. Kranz und Hrn. Malcolmi an Goethe empfohlen und dieser ließ ihn, da er an ihm Gefallen fand, durch den Hoftanzmeister Aulhorn und den Fechtlehrer Kirscht ausbilden.

Leißring war ein schöner, wohlgebildeter Jüngling und zeichnete sich durch außergewöhnliche Körperlänge, angenehme Gesichtsbildung und eine hohe, klangvolle und umfangreiche Tenorstimme aus.

Repertoire bis Silvester 179[5]

Im Schauspiel: Iffland, Kotzebue, Schröder, Jünger und Genossen. — In der Oper: Mozart und Dittersdorf.

Welttheater: Österreichische Siege im Herbst 1795

Nachdem sich die Friedensverhandlungen wieder zerschlagen hatten, war das Kriegsjahr 1795 für die Kaiserlichen zum Schlusse doch noch glücklich abgelaufen.

Dritte Teilung Polens

Preußen war im Okt. noch nachträglich von Rußland und Oesterreich zur dritten polnischen Teilung zugezogen worden.

Januar 1796: Goethe in Jena und in Weimar

3. bis 17. Jan.: Goethe in Jena: Siebentes Buch des Romans, naturwissenschaftliche Arbeiten, Entwerfen neuer Theaterdekorationen, Gedankenaustausch mit Schiller.

Goethe in Weimar: Bälle, Gesellschaften, Festlichkeiten, Hofdienst, Cour, Konzerte, Redouten, Aufzüge, Theaterproben.

Der Herzog und die Darmstädter Fürstenfamilie trafen wieder in Weimar ein.

---

[253]) (Christian) August (Joachim) Leißring. Geb. Sangershausen, 23. XII. 1777; getauft: 26. XII. (evgl.) St. Jakobi-Kirche. — Eltern: Carl August L., Corporal von dem Prinz Clemenz: Infanterie Regiment, von der Capit. v. Krackau Compagnie und Frau Fides Magdalena Leißringin geb. Nürnberg. — (Die Eltern waren am 8. X. 1772 in St. Jakobi getraut worden. Eine ältere Schwester, Maria Rosina (geb. 23. IV. 1775), war in St. Ulrici getauft worden; jüngere Geschwister sind in den Taufregistern von St. Jakobi eingetragen.) [Freundl. Mitteilung des Lehrers Franz Schmidt, Küsters an St. Ulrici.] —

Der Vater wurde später Marktmeister und Werksteuer-Aufseher.

Am 17. VIII. 1792 wurde Leißring in die Tertia der Thomasschule zu Leipzig aufgenommen; sein Gesanglehrer wurde Adam Hiller. Leißring sollte Theologie studieren, entwich aber am 2. XII. 1795 heimlich von Leipzig, um zum Theater zu gehen. In Mannheim wollte er unter Ifflands Leitung seine Laufbahn beginnen. In Zittau fand er bei einem Verwandten keine Unterstützung und ging deshalb über Freiberg und Chemnitz nach Jena. In Weimar gab er beim alten Malcolmi einen Empfehlungsbrief ab, den ihm auf der Durchreise durch Freiberg die bei der Meddoxschen Gesellschaft engagierten beiden Malcolmischen Töchter mitgegeben hatten; vgl. [Marie Belli-Gontard], Chr. Aug. Joach. Leißring. Ein Lebensbild. Frankf. a. M. 1853.

Goethe arbeitete am Textbuch „Der Zauberflöte Zweiter Theil"[254]) und verhandelte der Musik wegen mit dem Wiener Komponisten Paul Wranitzki.

Februar 1796

2. Febr.: Oper „Die neuen Arkadier", Text von Vulpius (nach Schikaneders „Spiegel von Arkadien"), Musik von Franz Xaver Süßmeyer.[255])

Goethe in Weimar

Goethe litt „unsäglich am Carneval", da „durch die abermalige Ankunft von fremden Prinzen die Theater- und Tanzlustbarkeiten verruckt und gehäuft" wurden.

Theaterstreit Hr. Becker contra Mad. Beck

Selbst bei der Bühnenleitung traten dem Dichter um diese Zeit unerquickliche Verhältnisse entgegen: Hr. Becker hatte Mad. Beck am 13. Febr. in einem Streite geohrfeigt und wurde mit Arrest auf der Hauptwache bestraft.

Goethe in Jena 16. II. – 16. III. 1796

Goethe in Jena: Medizinische Studien, erster und zweiter Teil des „Cellini", achtes Buch des Romans; Ilmenauer Bergwerksangelegenheiten. —

Schiller

Mit dem kranken Schiller, der am „Wallenstein" schrieb, sprach er viel über bildende Künste und über den „Wilhelm Meister".

Debüt des Hrn. Leißring

Während seiner Abwesenheit hatte, am 20. Febr., Hr. Leißring als Ferdinand in der Dittersdorfschen Oper „Hieronymus Knicker" zum ersten Male die Bühne betreten. Er setzte sich sehr rasch in die Gunst des Hofes, des Publikums und der Direktion, aber der große Erfolg, der ihm in den meisten seiner Rollen treu blieb, brachte ihm auch bald Neid und Mißgunst seiner Kollegen ein.[256]) Seine feurige Natur, sein unsteter und leichtsinniger Charakter und seine Spielleidenschaft stürzten ihn in arge Schulden, so daß ihn die Oberdirektion auf Antrag seines Vaters im Juni 1797 unter Vormundschaft stellen mußte.[257])

---

[254]) Vgl. G. W. I, 12, S. 181. —
Ob u. welche Rollen (oder „Partien") von Goethe für seine weimarischen Sänger geschrieben worden sind, vermag ich nicht mit Sicherheit zu entscheiden.
Dagegen haben dem Dichter unzweifelhaft die Bühnenverhältnisse (Dekorationen, Beleuchtungseffekte usw.) seines Hoftheaters vorgeschwebt, was aus G. W. IV, 11, Nr. 3263, deutlich hervorgeht.

[255]) Besetzung: Jupiter: Malcolmi; Juno: Mad. Weyrauch; Balamo: Benda; Filanta: Dem. Maliczeck; Terkaleon: Gatto; Metalio: Weyrauch, Gigania: Mad. Vohs; Demalos: Haide: Arpax: Becker; Torilus: Eylenstein; Mirax: Genast; Attalanta: Mad. Beck; Moris: Mad. Malcolmi; Galathea: Dem. Malcolmi [III.]; Lykoris: Dem. [Malcolmi IV. =] Baranius [I.]. —
Goethe war an der Inszenierung stark beteiligt, vgl. G. W. III, 2, S. 39; G. W. IV, 11, Nr. 3260, 3267, 3269. —
Ueber Goethes Dekorationen vgl. G. W. IV, 11, Nr. 3269 u. Modenjournal 1796, S. 307—312.

[256]) Vgl. z. B. Pasqué II, S. 43; Reden-Esbeck S. 396; Eisenberg S. 591.

[257]) Vgl. G. H.- u. St.-Arch. Weimar die 3 seine Schulden betreff. Aktenstücke: A 10 008 (1796—1800), A 10 013 (1797—1811) u. A 10 015.
Vgl. auch G. W. IV, 12, Nr. 3584 (22. VI. 1797).

Repertoire: Neujahr bis Ostern 1796

Oper: Dittersdorf, Süßmeyer, Mozart. —

Im Spielplan des rezitierenden Dramas mußte auf die Schwangerschaft der Mad. Becker Rücksicht genommen werden. Schau- und Lustspiele der Iffland und Schröder dominierten.

Goethe in Weimar

Am 16. März traf Goethe wieder in der Residenz ein.

Vorbereitungen für das Iffland-Gastspiel

Da Iffland seine Ankunft in Weimar für Ostermontag, den 28. März, in Aussicht gestellt hatte, lud Goethe Schiller und Lotte zum Besuche ein. Aus Rücksicht auf den kranken Freund ließ er im Proszenium eine Loge anbringen, die Schiller ungeniert benutzen sollte.

Goethe traf persönlich alle Vorbereitungen für das Iffland-Gastspiel:[258]) Pressenachrichten, Rollenbesetzungen, Kassenangelegenheiten usw..

Ifflands erstes Gastspiel März-April 1796

Schiller nahm am 23. bei Goethe Wohnung.[259]) — Iffland traf am 25. ein. Anstrengender Probenbetrieb.[260])

Vom 28. März bis zum 25. April spielte Iffland an 13 Abenden zwölf verschiedene Rollen.[261])

Schillers „Egmont"-Bearbeitung. — In Goethes Haus Festlichkeiten zu Ehren Schillers, die auf Goethes und Schillers Namen gingen.

---

[258]) Vgl. G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 10 349 a.

[259]) Vgl. Schillers Briefe IV, Nr. 1024, 1026—1028. — Vgl. G. W. IV, 11, Nr. 3312.

[260]) Vgl. G. W. III, 2, S. 41—42 u. Goethes Tagebücher in G. H.- u. St.-Arch.: A 10 349 a.

[261]) Vgl. die Kritiken im Modenjournal Mai 1796, S. 269 u. ff. und das Buch von Carl August Böttiger „Entwicklung des Ifflandischen Spiels in vierzehn Darstellungen auf dem Weimarischen Hoftheater im Aprilmonath 1796", Leipzig bei Göschen 1796. —

Ostermontag, 28. März: Schauspiel **„Der deutsche Hausvater"** von Otto Heinr. v. Gemmingen — Besetzung: **Graf Wodmar: Iffland;** Karl u. Ferdinand: Vohs u. Haide; Graf Monheim: Becker; Sein Sohn Fritz: Dem. Malcolmi d. j. [V.]; Baron Dromer: Schall; Lebock: Malcolmi; Adjutant: Leißring; Gräfin Amaldi: Mad. Malcolmi; Sophie: Mad. Weyrauch; Lottchen: Mad. Becker; Anne: Mad. Beck; Amaldis Kammerjungfer: Dem. Malcolmi [III.]. —

31.: Heroisches Schauspiel **„Die Strelitzen"** von Babo. — Besetzung: **Czar Peter: Iffland;** Minister: Beck; General: Genast; Ossakof: Schall; Seine Gemahlin: Mad. Beck; Fedor Ossakof: Becker; Soukanin Oberhaupt der Verschworenen: Graff; Iwanof: Malcolmi; Ein Offizier: Haide. —

2. April: Lustspiel **„Schein-Verdienst"** von Iffland. — Besetzung: **Stabschirurgus Rechtler: Iffland;** Geh. Sekr. Seefeld: Graff; Seine Frau: Mad. Malcolmi; Christian: Schall; Rath Ludwig: Vohs; Heinrich: Mad. Becker; Sophie: Mad. Vohs; Canzellist Schmidt: Becker; Dienstmädchen Henriette: Mad. Beck. —

4.: Schauspiel **„Dienstpflicht"** von Iffland. — Besetzung: **Kriegsrath Dallner: Iffland;** Fürst: Vohs; Kammerherr Falkenberg: Beck; Zwei Jagdjunker: Haide u. Ehlenstein; Hofräthin Rosen: Mad. Becker; Ihr Sohn Ernst: Dem. Malcolmi d. j. [IV.]; Sekretair Dallner: Veltheim; Justizr. Liftar: Graff; Sekretair Fallring: Schall; Bäcker Ehlers: Genast; Baruch: Weihrauch; Wender: Benda; Unteroffizier Gruner: Gatto. —

5.: Lustspiel **„Stille Wasser sind tief"** von Schröder. — Besetzung: **Wallen: Iffland;** Baronin Holmbach: Mad. Malcolmi; Baron Friedheim: Graff; Frl. v. Wiburg: Mad. Becker; Baron Wiburg: Vohs; Hauptm. v. Hornfeld: Haide; Kammerj. v. Dornheim: Becker; v. Rehberg: Beck; Antoinette: Mad. Beck; Eine alte Frau: Mad. Neumann; Kammerdiener: Genast. —

Hr. Veltheim

Neben dem Meister debütierte am 4. April ein junger aus Breslau von der Wäserschen Gesellschaft gekommener Schauspieler, Hr. Veltheim,[262]) als Sekretär Dallner. Er spielte Liebhaberrollen und scheint ein gebildeter Mann gewesen zu sein; seine darstellerischen Fähigkeiten jedoch waren und blieben unbedeutend.

Bedeutung des Iffland-Gastspiels

Große Bedeutung des Ifflandschen Gastspiels für Goethes theoretische Ansichten der Darstellungskunst und für die Befestigung des weimarischen Ensembles in der edlen naturalistischen Spielweise.

7.: Einaktiges Lustspiel „Die eheliche Probe" von Dalberg. — Besetzung: Treumund: Iffland; Mariane: Mad. Becker; Henriette: Mad. Vohs; Lindhelm: Becker; Dormann: Graff. —

9.: Schauspiel: „Der Spieler" von Iffland. — Besetzung: Hauptmann v. Posert: Iffland; General Bildau: Graff; Geh. R. v. Wallenfeld: Beck; Baron Wallenfeld: Vohs; Seine Frau: Mad. Becker; Carl: Dem. Malcolmi d. j. [IV.]; Hofrath Fernau: Schall; Lieutenant Stern: Malcolmi; Gabrecht: Genast; Adjutant: Leißring; Berger: Becker; Kammerdiener des Generals: Benda; Jacob: Weyrauch; Kammerdiener des Geheimrats: Ehlenstein. —

11.: Lustspiel „Die Hagestolzen" von Iffland. — Besetzung: Hofrath: Iffland: Mademoiselle Rheinhold: Mad. Beck; Magd Christine: Dem. Malcolmi [III.]; Bärbchen u. Paul: Dem. Malcolmi d. j. [IV.] u. Dem. Gatto. — [Die übrigen Rollen wie bei der Erstaufführung am 5. VI. 1793, vgl. Anmerk. 165, S. 85!] —

12.: Schauspiel: „Die Aussteuer" von Iffland. — Besetzung: Commissair Wallmann: Iffland; Rath Wallmann: Graff; Räthin: Mad. Malcolmi; Advokat Anton Wallmann: Becker; Sophie Wallmann: Mad. Becker; Sekretair Benfeld: Haide; Jungfer Jacobe Schmalheim: Mad. Beck; Amtmann Riemen: Weyrauch; Reisender Morfeld: Vohs; Darner: Malcolmi; Dessen Gärtner: Genast. —

14.: Schauspiel „Die Sonnenjungfrau" von Kotzebue. — Besetzung: Oberpriester der Sonne: Iffland; König Ataliba von Quito: Haide; Sonnenpriester Haira: Graff; Greis Telasko: Malcolmi; Sein Sohn Zorac; Leißring; Seine Tochter Corax: Mad. Becker; Rolla: Vohs; Oberpriesterin der Sonne: Mad. Beck; Gdali: Mad. Vohs; Amazili: Dem. Malcolmi [III.]; Don Alonzo Molina: Becker; Don Juan Velasquez: Veltheim; Waffenträger Diego: Genast; Kämmerling des Königs: Ehlenstein; Priester: Benda. — Vgl. Charlotte von Schiller I, S. 446. —

16.: Trauerspiel „Die Räuber" von Schiller. — Besetzung (vgl. S. 63 Anmerk. 94 b): Alter Moor: Malcolmi; Karl: Vohs; Franz: Iffland; Amalia: Mad. Becker; Hermann: Schall; Magistratsperson: Gatto; Spiegelberg: Genast; Schweizer: Graff; Grimm: Benda; Roller: Beck; Schufterle: [kein Name genannt!]; Ratzmann: Ehlenstein; Kosinsky: Haide; Daniel: Weyrauch. —

18.: Vgl Goethes Brief Nr. 3296 an Meyer.

19.: Schauspiel „Der Herbsttag" von Iffland. — Besetzung: Lizentiat Wanner: Iffland; Selbert: Graff; Fritz: Becker; Peter: Haide; Marie: Mad. Becker; Ernestine: Dem. Malcolmi [III.]; Frau Saaler: Mad. Beck; Amalie Fersen: Mad. Vohs: von Lechner: Schall; Andres: Genast. —

21.: Wiederholung von „Stille Wasser sind tief".

25.: Trauerspiel „Egmont" von Goethe. — Besetzung: Egmont: Iffland; Oranien: Malcolmi; Alba: Graff; Ferdinand: Leißring; Gomez: Veltheim; Silva: Schall; Brackenburg: Vohs; Richard: Becker; Vansen: Beck; Buyk: Eilenstein; Ruysum: Gatto; Soest: Haide; Jetter: Weyrauch; Zimmermeister: Genast; Seifensieder: Benda; Klärchen: Mad. Becker; Ihre Mutter: Mad. Beck. —

262) Friedrich Veltheim (Familienname: Meister). Geb. zu Berlin. Debt. 1790.

1791—94: Franz Seconda: „(Jünglinge,) Liebh., Vertraute". — 1794—Ostern 96: Mad. Wäser. (Rhein. Mus. V, S. 231/38). —

Vgl. G. W. IV, 11, Nr. 3214, S. 313; G. W. III, 2, S. 42. —

Verhandlungen mit Iffland wegen Uebernahme der Regie

Der ungünstigen Lage Mannheims im Kriegsgebiet und des etwas getrübten Verhältnisses zu Dalberg wegen dachte Iffland daran, die ihm in Weimar angetragene Regie des Hoftheaters zu übernehmen.

Ifflands Abreise

26. April: Abreise Ifflands über Leipzig und zurück über Kassel und Frankfurt nach Mannheim. Dort verheiratete er sich. —

Fortsetzung der Verhandlungen wegen Uebernahme der weimarischen Regie. Ifflands Wunsch, seine Freunde, das Ehepaar Beck, mit zu engagieren, wurde von Goethe abgelehnt.

11. Juli: Iffland floh vor der drohenden Kriegsgefahr mit seiner Gattin von Mannheim über Gotha zu seinen Verwandten nach Hannover.

Iffland als Direktor des Berliner Nationaltheaters

Dort ließ er sich nach Berlin als Direktor des Königl. Nationaltheaters engagieren, nachdem er die Verhandlungen mit der Weimarischen Ober-Direktion monatelang hinausgeschleppt hatte.

Weltbühne

Inzwischen auch Toscana, Spanien, England und Rußland aus der Koalition ausgetreten.

Dreifacher konzentrischer Vorstoß der Franzosen auf das ziemlich isolierte Oesterreich: vom Mittelrhein her durch Franken, vom Oberrhein her durch Schwaben und von der Riviera her durch Oberitalien.

April 1796

Chur-Sachsen und Sachsen-Weimar hielten treu zum Kaiser und schickten ihre Kontingente in die Rhein-Campagne.

Goethe in Jena

Goethe vom 28. April bis 8. Juni in Jena: Schillers und Körners Umgang; Bergwerks-, Wasserbau- und Schloßbauangelegenheiten; „Cellini", Optik; Sprüche, „Alexis und Dora", „Musen und Grazien in der Mark", „Roman".

Personalverhältnisse

Mad. Neumann starb 11. April.

Goethe dachte, an Stelle des alten Malermeisters Eggebrecht, der schon seit Bellomos Zeiten Dekorationen und Requisiten hergestellt und ausgebessert hatte, den jungen Landschaftsmaler und Radierer Horny als Mitarbeiter für die Hofbühne stärker heranzuziehen. [262a]

262a) Carl Friedrich Eggebrecht. [So eigene Unterschrift auf den Quittungen für seine Bühnenmalereien/ — Nicht „Eckebrecht", wie z. B. auch Goethe schreibt!]. — In den Weimar. Tauf- u. Heiratsregistern kommt der Name „Eggebrecht" oder „Eckebrecht" nicht vor! — Dagegen heißt es im Sterberegister der Weim. Stadtkirche: „Beerdigt 5. Nov. 1796: Joh (!) Friedrich Eckebrecht (!) Maler." [— Sollte dieser unser „Eggebrecht" identisch sein mit dem 1762 in Meißen geborenen Kunstgewerbler? —] Vgl. u. a. G. W. IV, 11, Nr. 3310 (S. 71 u. 72). —

Conrad Horny.

Gest. 1824 zu Olebano bei Rom. —

Vgl. u. a. G. W. IV, 11, Nr. 3310 (S. 71/2); Nr. 3393 (S. 202). — Vgl. auch im „Heiratsregister der Weimar. Hofkirche 1796.":

„Herr Conrad Horny, Maler u. Lehrer beim Hochfürstl. Sächs. freien Zeicheninstitut, weil. Herrn Theobald Horny, Gastgebers zum Ritter in

Mad. Veltheim

Am 30. April debütierte Mad. Veltheim,[263]) (die Gattin des schon oben genannten Darstellers) als Bertha in „Cosa Rara". Sie war nur eine mäßig begabte Sängerin und Schauspielerin.

„Den 15. Juni wurde Mad. Becker von einer zweiten Tochter entbunden, doch war sie nach diesem Wochenbett fast immer kränklich."

Wichtige Erstaufführungen

28. Mai. Romantisch-komische Oper „Oberon, König der Elfen", Musik von Paul Wranitzky, Text nach Wielands „Oberon" von Carl Ludwig von Giesecke [richtig: Metzler], Neubearbeitung von Vulpius.[264])

18. Juni: Shakespeares Tragödie „König Lear" in Schröders Bearbeitung.[265])

Repertoire seit Ifflands Abreise

Oper: Farblos. — Schauspiel: Kotzebue, Iffland, Schröder.

Juni 1796: Goethe in Weimar

Am 8. Juni war Goethe nach Weimar zurückgekehrt. Da der Hof nach Wilhelmsthal ging und die Herzogin-Mutter in Tiefurt weilte, konnte er sich ganz ungestört seinen naturwissenschaftlichen Studien und dichterischen Arbeiten hingeben.

2. Die Saison in Lauchstedt: 24. Juni bis 8. Aug. 1796.

Forderung der Studentenschaft

„Die Vereinigung aller Landsmannschaften zu Halle" wollte die Herabsetzung der Eintrittspreise von 12 auf 8 Gr. erzwingen, beruhigte sich dann aber wieder bei dem bisherigen „Legegeld".

Personalverhältnisse und Repertoire

Repertoirestörungen: Mad. Becker konnte (nach ihrer Niederkunft) erst am 10. Juli die Bühne wieder betreten. Mad. Malcolmi ergab sich, wohl durch ein beginnendes schweres Leiden dazu getrieben, dem Trunke.

Mainz nachgelass. eheleiblicher einziger Sohn, u. Jungfer Josepha Maria Bernhardina Ortelli, weil. Herrn Stephan Andreas Ortelli, Italienischen Kaufmanns allhier nachgel. eheleibliche zweite Tochter, sind nach vorhergegangenen dreimal. Aufgebot Montags, als den 11. April 1796 in der St. Peters-Abtey zu Erfurt copuliret worden. — Obiges Brautpaar ist kathol. Religion u. ist daher in Erfurt copuliret, die Jura Stolae aber sind hiesigen Orts bezahlt worden.

263) Mad. . . . . (?) . . . . Veltheim, geb. Krüger. —
Debt. bei Mad. Waser in Breslau 1794 als Gräfin Schönblum in der Oper „Im Trüben ist gut fischen" (G. Th.-K. 1796, S. 320). —
Heiratete Hrn. Veltheim.

264) Besetzung: Oberon: Dem. Maticzeck; Titania: Mad. Veltheim; Ariel: Veltheim; Puck: Haide; Lilla: Dem. Malcolmi [III.]; Miranda: Dem. Baranius; Ritter Hüon: Leißring; Scherasmin: Wehrauch; Sultan von Bagdad: Graff; Amanda: Mad. Wehrauch; Fatime: Mad. Vohs; Babekan: Schall; Almansor: Gatto; Almansaris: Mad. Beck; Osmin: Beck; Ibrahim: Malcolmi. —

265) Besetzung: Lear: Graff; Gonerill: Mad. Malcolmi; Regan: Mad. Beck; Kordelia: Mad. Vohs; Albanien: Veltheim; Kornwall: Schall; Kent: Becker; Glofter: Malcolmi; Edgar: Vohs; Edmund: Haide; Narr: Beck. —

Im Opern-Spielplan dominierte Mozart, im Schauspiel-Repertoire: Iffland und Schröder.

Erstaufführung: 1. Aug.: „Kabale und Liebe“.[266])

Große künstlerische Erfolge.

Goethe in Weimar Juli 1796

Goethe: Beendigung des Romans, Plan zu „Hermann und Dorothea“; an Amtsgeschäften: Ilmenauer Bergwerk und Verlängerung des Lauchstedter Privilegiums.

Absicht der Oberdirektion, den Grund und Boden des Lauchstedter Komödienhauses zu erwerben und das Theater umzubauen.

Welttheater

Die Franzosen hatten Frankfurt besetzt, hatten in Schwaben und Franken große Fortschritte gemacht und bedrohten selbst schon Thüringen.

Von Eisenach aus verfolgte Carl August gespannt den Verlauf der kriegerischen Operationen.

Verhandlungen in Jena wegen einer Gastspiel-Saison

Kirms' Vorschlag, die Hoftruppe nach (der bereits von Bellomo
Goethes Absicht, die Gesellschaft von Lauchstedt aus nicht nach dem bedrohten Rudolstadt, sondern nach Jena zu schicken, „wo man das Theater schon lange gewünscht hat“.
benutzten Filialbühne in) Magdeburg in Sicherheit zu bringen.

Der Herzog gestattete die Unterhandlungen mit den Jenenser Universitätsbehörden und mit dem Pächter des Ballhauses auf der „Rose“.

Meyer

Meyer war inzwischen von Rom abgereist und in Florenz angekommen. Goethe mußte (in Anbetracht der kriegerischen Verhältnisse) seine für den August geplante Italienreise aufgeben.

Neutralitätsvertrag August 1796

Neutralitätsvertrag zwischen den Franzosen und Chur-Sachsen und Sachsen-Weimar.

3. Die Saison in Rudolstadt: 12. Aug. bis 30. Sept. 1796.

Die Mutter der Fürstin, die Landgräfin von Hessen-Homburg, in Rudolstadt.

Zwei Sondervorstellungen auf dem Schloßtheater

Eröffnungsvorstellung im Schloßtheater auf der Heidecksburg „Stille Wasser sind tief“ von Schröder (als Benefizvorstellung für die Schauspieler).

---

266) Besetzung: Präsident: Graff; Ferdinand: Vohs; Kalb: Schall; Lady Milford: Mad. Weyrauch; Wurm: Beck; Miller: Malcolmi; Frau Miller: Mad. Beck; Louise: Mad. Becker; Sophie: Mad. Veltheim; Kammerdiener des Fürsten: Becker. —

3. Sept.: Eine zweite Vorstellung auf dem Schloßtheater, „Der Spieler" von Iffland, „wegen Anweſenheit Ihro Durchl. des Herzogs und der Frau Herzogin von Weimar".

Dauer der Spielzeit

Verlängerung der Saiſon um etwa drei Wochen, da das in Jena beabſichtigte Gaſtſpiel wegen übertriebener Forderungen des „Roſenwirts" nicht zuſtande kam und man die Geſellſchaft nicht nach (dem nur geringe geſchäftliche Erfolge verſprechenden) Erfurt ſchicken wollte.

Erfolge

Schönes Wetter. Bedeutendes künſtleriſches und gutes finanzielles Ergebnis in Lauchſtedt.

Repertoire

Schauſpiel-Repertoire: Namentlich Iffland und Schröder Opern gefielen weniger.

Perſonalverhältniſſe

Mad. Vohs, die ihrer Niederkunft entgegenſah, und der von der Gicht geplagte Hr. Graff mußten noch für einige Zeit einen unfreiwilligen Aufenthalt in Rudolſtadt nehmen.

Kriegstheater in Italien und in Deutſchland

Während der junge Napoleon Bonaparte durch ſeinen glänzenden Feldzug in Italien das öſterreichiſch-ſardiniſche Bündnis geſprengt hatte und ſelbſt Wien durch weiteres Vorrücken bedrohte, erlitten die franzöſiſchen Heere auf den deutſchen Kriegsſchauplätzen durch Erzherzog Karl empfindliche Niederlagen, ſo daß ſie ſich über den Rhein zurückziehen mußten.

Friedenshoffnungen

Wie atmete man in Thüringen auf! Der Friede konnte nicht mehr fern ſein. Und auch Goethes Herzenswunſch, noch in dieſem Jahre nach Italien zu reiſen, ſchien ſeiner Erfüllung entgegen zu gehen. . . . . . .

Aug.–4. Okt. 1796 Goethe in Jena

Mitte Auguſt ſiedelte Goethe nach Jena über, wo die erſten fünf Geſänge von „Hermann und Dorothea" entſtanden.

VII. Die ſiebente Spielzeit: 6. Oktober 1796 bis 18. September 1797.

1. Die Saiſon in Weimar: 6. Okt. 1796 bis 14. April 1797.

Erſtaufführungen

24. Okt.: Oper „Die Wilden", Muſik von d'Allayrac.[267])

8. Nov.: Luſtſpiel „Die Quälgeiſter" von Heinrich Beck (nach Shakeſpeares „Much ado about nothing").[268])

[267]) Beſetzung: Azenzia: Dem. Maticzeck; Prosper: Mad. Wehrauch; Edwin: Benda; Don Alvaro: Leißring: Lord Akinſon: Gatto: Pedrillo: Genaſt; engliſcher Offizier: Haide. — Theaterjournal 1797, I 1, S. 57. — G. W. III, 2, S. 49.

[268]) Beſetzung: Prinz: Graff; Major v. Strahl: Haide; Hauptmann v. Linden: Vohs; General v. Pfauen: Malcolmi; Emilie: Mad. Wehrauch;

26.: Trauerspiel „Julius von Tarent" von Joh. Anton Leisewitz.[269])

3. Dez.: Oper „Die heimliche Heirat [Ehe]" („Il matrimonio segreto"), Musik von Cimarosa.[270])

Kränklichkeit der Mad. Becker

„Mad. Becker war nach ihrem Wochenbette fast immer kränklich, und durch die fortdauernden Anstrengungen in heftigen Rollen, sowohl in Lust- als Trauerspielen wurde ihre Lebenskraft so aufgerieben, daß sie plötzlich nach der Darstellung der Blanka in „Julius von Tarent" von einem hitzigen Brustfieber überfallen wurde, welches nichts Gutes weissagte. Doch ihre Jugend half ihr nach sechs Wochen wieder zur Hoffnung der Genesung. Diese schwand aber bald wieder, weil sie nicht Zeit gewinnen konnte, ganz frei von allen Anstrengungen zu bleiben. Sie war die einzige, die am weimarischen Theater das Fach der ersten Liebhaberinnen besetzte, und die Direktion konnte keine gute Schauspielerin bekommen . . ."[271])

Dauerndes Siechtum

Mad. Vohs

Mad. Vohs war inzwischen, am 20. Okt., in Rudolstadt von einem Knaben entbunden worden.

Aufkündigungen

Kündigungen (auf Ostern 1797) der Familie Gatto und dem Ehepaar Veltheim zugestellt, da diese sich in den weimarischen Bühnenstil nicht einpassen konnten.

Umgestaltung der Regie „Wöchner"-Kollegium

In den Anfang der Wintersaison fiel auch eine vollständige Umgestaltung der Regie.

Der äußere Anlaß dazu war ein Streit, der im Sommer in Lauchstedt zwischen dem Regisseur Vohs und Hrn. Genast wegen der Statisterie-Verpflichtung entstanden war. Bei der Aufführung der Martinischen Oper „Der Baum der Diana" (am 23. Juli) hatte sich Hr. Genast geweigert, eine ihm von Hrn. Vohs aufgetragene Statistenrolle zu übernehmen, da er bereits als Zuschauer im Theater saß. Es gab eine erregte Auseinandersetzung; Genast rechtfertigte sich damit, er sei nicht zur vorschriftsmäßigen Zeit benachrichtigt worden, und warf dem Regisseur Heftigkeit vor; Vohs beschwerte sich bei der Oberdirektion.

Durch Goethes Erlaß vom 29. Juli fühlte sich Vohs gekränkt und bat am 4. Aug. in einem Pro Memoria um die Enthebung von seiner Regisseur-Stellung.

Isabella: Mad. Becker; Graf v. Rad: Veltheim; Charles: Schall; Philippine: Dem. Malcolmi [III.]; Seil: Leißring; Dupperich: Genast; Schreiber: Wehrauch; Wirgel: Gatto. —

269) Besetzung: Constantin: Malcolmi; Julius: Vohs; Guido: Becker; Erzbischof: Graff; Gräfin Caecilie: Mad. Vohs; Portia: Mad. Beck; Blanka: Mad. Becker; Graf Aspremonte: Haide; Aebtissin: Mad. Malcolmi; Nonne: Dem. Malcolmi [III.]; Arzt: Veltheim; Bauer: Beck; Bedienter: Eylenstein; Guidos Bedienter: Genast. —

270) Besetzung: Geh. Kommiss.-Rath Gerbrand: Gatto; Caroline: Mad. Wehrauch; Elisabeth: Dem. Maticzeck; Mad. Talma: Mad. Vohs; Baron Wallenstädt: Wehrauch; Falkenstein: Benda. —

271) G. Th. K. 1800, S. 32,

Kirms trat beschwichtigend ein und suchte zu vermitteln. Aber Vohs blieb bei seinem Entschluß und wurde von der Oberdirektion mit dem Ausdruck der Zufriedenheit von seinen Regie-Verpflichtungen entbunden.

Die Verlegenheit um einen tüchtigen Nachfolger für Hrn. Vohs brachte Goethe auf den Gedanken, das Institut der „Wöchner“ (= Wochenregisseure), das schon an anderen Bühnen, z. B. in Berlin und Wien, erprobt worden war, auch bei der weimarischen Gesellschaft einzuführen. Nach der von der Oberdirektion ausgearbeiteten

Genast-Becker-Schall

Instruktion[272]) traten die Herren Genast, Becker und Schall zu einem „Wöchner“-Kollegium zusammen, das gemeinsam die Regie-Geschäfte verwaltete.

Die laufenden Regie-Angelegenheiten erledigten die drei Regisseure in wöchentlicher Wechselfolge (§§ 11 und 14). Jeder Wöchner leitete in seiner Woche alle Repetionsproben (§ 11) und abends alle Vorstellungen der Repertoire-Stücke und -Opern (§ 11). Schwierigkeiten scheinen sich bei dieser Regie-Geschäftsordnung nicht ergeben zu haben.

Bei der Inszenierung neuer Werke (§ 14) war es indessen notwendig, bei der künstlerischen Autorität eines einzigen Regisseurs zu verbleiben: „Da die Aufführung neuer Stücke, besonders Opern, oft nicht so genau bestimmt werden kann, so alterniren die Wöchner mit der Dirigirung neuer Stükke nach der Reihe, wie mit den übergen Regie Geschäften, wo sodann derjenige, den das neue Stück oder Oper trifft, einen Plan dazu zu entwerfen, und den andern beiden vorzulegen hat, damit dieselben eine Mitübersicht des Ganzen bekommen, und um so mehr mit vereinten Kräften die gute Aufnahme und das Wohl dieses Theaters befördern können (§ 14).“

Ergebnisloses Debüt

20. Okt. und 5. Nov.: Ergebnislose Debüts des als Ersatzmann für Hrn. Gatto ausersehenen Bassisten, Hrn. Wunder.

3. Dez.: Cimarosas Oper „Die heimliche Heirat [Ehe]“ („Il matrimonio segreto“).[273])

Repertoire bis Silvester 1796

Schau- und Lustspiele von Iffland, Kotzebue und Schröder. — Opern von Dittersdorf.

Goethe in Weimar Okt. – Silvester 1796

Goethes Interesse für das Theater war während dieser Wochen nur gering. — Ausflüge, Hofdienst, Festlichkeiten; „Hermann und Dorothea“; kunstwissenschaftliche und anatomische Studien.

---

[272]) G.-Sch.-Arch. Direktorial-Akten, 3. Kasten: „Instruction für die Wöchner“ in 22 Abschnitten.

[273]) Besetzung: Geh. Kommiss.-Rat Gerbrand: Gatto; Caroline u. Elisabeth: Mad. Wehrauch u. Dem. Maticzeck; Mad. Talma: Mad. Vohs; Baron Wallenstädt: Wehrauch; Falkenstein: Benda.

G. W. I, 32, S. 143. — G. W. III, 2, S. 49. — G. W. IV, 11, Nr. 3446. — Goethe-J.-B. IV, 1883, S. 301. — Schillers Brief (Jonas III, S. 21). — G. W. IV, 12, Nr. 3478. — Biedermann, Goethes Gespräche VIII, S. 176, Nr. 1419 e.

Schiller war unterdessen rastlos mit seinem „Wallenstein“ beschäftigt. Schiller

28. Dez. 1796 bis 10. Jan. 1797: Goethe und Carl August in Leipzig, Dessau, Leipzig.[274]) — Goethes und Carl Augusts Reise. Jan. 1797

10. Jan.: Mozarts Oper „So sind sie alle“ („Cosi fan tutte“).[275]) Wichtige Neuaufführungen

14.: Schauspiel „Die Jesuiten“ von Hagemeister.[276])

11. Febr.: Oper „Telemach, Prinz von Ithaka“, Musik von Franz Anton Hoffmeister.[277])

24. Jan.: Mad. Blumenfeld[278]) als Baronin in „Stille Wasser sind tief“.[279]) Erfolglose Debüts

9. Febr.: Hr. Gernlein[280]) als Kommissar Wallmann in Ifflands „Aussteuer“.[281])

Goethe:[282]) Natur- und kunstwissenschaftliche Studien, Hoffestlichkeiten, kürzere und längere Ausflüge nach Jena; kein tieferes Interesse für die Bühne. Goethe

---

[274]) Vgl. G. W. I, 35, S. 70. — G. W. IV, 11, S. 292, Nr. 3452. — G. W. III, 2, S. 50. — Schillers Brief Nr. 1150. —
In Dessau besuchte Goethe am 3. u. 5. Jan. Vorstellungen der dortigen Hof-Theaterges., die vor Jahresfrist aus der Boßannschen Wandertruppe gebildet worden war. (Vgl. G. W. III, 2, S. 51—52.)

[275]) Vorzügliche Aufführung: vgl. Theaterjournal 1797, I, 3, S. 233, u. Modenjournal 1797, S. 87. — Besetzung: Lotte [Sopran]: Mad. Weyrauch; Julie [Sopran]: Dem. Maticzeck; Kammerjungfer Nanette [Sopran]: Mad. Vohs; Steinfeld [Bariton]: Weyrauch; Welling [Tenor]: Leißring; Edukationsrath Allberg [Baß]: Gatto. —

[276]) Besetzung: Francesko: Vohs; Manfred: Malcolmi; Bianka: Mad. Vohs; Antonie de Visconti: Mad. Beck; Girard: Schall; Bermuda: Becker; Hofmeisterin der Bianka: Mad. Malcolmi; Marie: Dem. Malcolmi; Montenegro: Graff; Pater Marco Polo: Veltheim; P. Buondelmonte: Haide; P. Rosalva: Benda; P. Bonifacio: Weyrauch; P. Angelo: Gatto; P. Bandelli: Ehlenstein; Tercero: Leißring; Page: Dem. Baranius [I.]; Onorio: Genast; Ein Unbekannter: [Souffleur] Seyfarth. —
G. W. III, 2, S. 54. — Modenjournal, Febr. 1797, S. 88. — Theaterjournal 1797, I, 3, S. 233. — Vgl. auch Carl August IV, 1, Nr. 241. —

[277]) Theaterjournal, 1797, I, 3, S. 235. — Modenjournal, März 1797, S. 154. — G. W. III, 2, S. 55/56. —
Besetzung: Kalypso: Mad. Weyrauch; Maia: Mad. Veltheim; Eucharis: Dem. Maticzeck, Klizia: Dem. Baranius; Leukothea: Mad. Vohs; Ethra: Mad. Malcolmi; Polaris: Dem. Malcolmi [III.]; Telemach: Leißring; Mentor: Malcolmi; Kolofonia: Weyrauch; Leukas: Schall; Lisias: Genast; Anthenor: Becker; Zathos: Graff; Arkesios Schatten: Ehlenstein; Minerva: Mad. Becker; Erster Jäger: Heide. —

[278]) Mad. . . . [?] . . . Blumenfeld.
Nichts Näheres über sie bekannt.

[279]) Vgl. G. W. III, 2, S. 54. — Vgl. auch G. W. IV, 13, Nr. 3886.
Vgl. Theaterjournal I, 3, S. 233.

[280]) Hr. . . . [?] . . . Gernlein.
Nichts Näheres bekannt.

[281]) Vgl. Theaterjournal, 1797, I, 3, S. 235/6.

[282]) Vgl. G. W. III, 2, S. 53 u. ff.

Schiller Mit Schiller, der fleißig am „Wallenstein" fortarbeitete und sich mit dem Gedanken trug, nach Weimar überzusiedeln,[283]) stand Goethe in lebhaftem Briefwechsel.

Goethe: Theaterverwaltungs-Angelegenheiten: Erneuerung der Kontrakte mit Hrn. Schall und Hrn. Heide; Engagement und Einführung der Dem. Jagemann.[284])

Dem. Jagemann

Wie ein leuchtender Stern war Dem. Jagemann am 7. Okt. 1792 bei ihrem Debüt am mannheimischen Theaterhimmel aufgegangen. Von der Sängerin Josepha Beck vorgebildet und in der Schule des Dreigestirns Iffland, Beil und Beck zur Meisterschaft erzogen, hatte sie sich überraschend schnell einen gefeierten Namen als Sängerin und Schauspielerin erworben.

Sie wird uns als ein zierliches Figurchen[285]) [286]) [287]) mit ausdrucksvollem Gesicht,[285]) [286]) feurigen[285]) [286]) blauen[287]) Augen und hochblonden Haaren[286]) [287]) geschildert. Ihre Gesangsstimme war kunstvoll ausgebildet; lieblich und süß, nicht stark, aber zu Herzen drin-

---

[283]) Schillers Briefe IV, Nr. 1150, 1160.

[284]) (Henriette) Carolina (Friederica) J.. Geb.: Weimar, 25. I. 1777; getauft: Hofkirche, 27. I., nachm. 3 Uhr vom Oberconf. Rath Schultze. — Eltern: Fürstl. S. Bibliothecarius [bei der Herzogin-Mutter] Christian Joseph J. u. Mariana Barbara Jagemännin geb. Spoererin. — Der Herzogin Mutter, „dieser um die Bildung u. um das Glück so vieler vortreflichen Künstler u. Künstlerinnen verdienten Fürstin, hat auch diese vorzügl. Schauspielerin u. noch vorzüglichere Sängerin ihre Kunstbildung zu verdanken. Der feine Blick der Fürstin erkannte früh die schlumm. Talente des jungen Mädchens." [Genius der Zeit XX, 7 (Julius 1800, S. 380). — Vgl. auch Gotthardi II, S. 69.]

Auf Veranlassung der Herzogin-Mutter wurde sie der „ersten Sängerin" am Mannheimer Nationalth., Mad. Josepha Beck geb. Scheffer, zur Ausbildung anvertraut, als diese im Januar 1791 am Bellomoschen Th. in Weimar gastierte. (Genius d. Z., S. 381. — Ann. d. Th. 1793, XII, S. 43/44. — Gotthardi II, S. 69.)

Dem. Jagemann debt. in Mannheim am 7. X. 1792 als „Oberon" mit glänzendem Erfolg [vgl. Ann. d. Th., 1793, XII, S. 43/44, u. Ztg. f. Th. u. a. sch. K., 1793 (2tes Stück), S. 27] und erlangte bald den Ruf einer „zweiten Minna Brandes". — Vgl. die Mannh. Kritiken: Ann. d. Th., XII, S. 61; XIII, S. 25; XIV, S. 25, 32; XV, S. 40; XVIII, S. 76, 77, 82, 85, 92, 102. — Mannh. Th.-K., 1795. —

Genius d. Z., S. 381: „Die talentvolle Schülerin machte Fortschritte und erschien bald als glückliche Nebenbuhlerin ihrer großen Lehrerin. Sie wurde in kurzem der Mignon des Publikums und ein gewisser Reichsgraf unter ihren Zuschauern, den die Reize und Kunst der jungen Aktrice an dem empfindlichsten Theile trafen, entschloß sich heroisch, sie zu heyrathen. Nachher, als sich die Mannheimer Truppe zerstreute, kehrte Dem. Jagemann nach Weimar zurück, wohin ihr theatralischer Ruhm, in Verbindung mit ihren gräflichen Hofnungen, lärmend vorangegangen waren. Hier lebte sie einige Zeit stille bey ihren Eltern, als sie plötzlich die Nachricht von der Unmöglichkeit einer Heirath mit ihrem hohen Liebhaber erhielt, dessen Familie sich gegen die ungleiche Parthie empörte. Dem. Jagemann engagierte sich jetzt mit der leichtesten Resignation einer Kunstfreundin dem Weimarischen Theater, und brachte ihren Amor der Muse zum Opfer. Zugleich wurde sie zur Hofsängerin ernannt."

[285]) Ztg. f. Th. u. a. sch. K., I (1793), 2, S. 27.

[286]) Ann. d. Th., 1793, XII, S. 43.

[287]) Eberwein, S. 48.

gend. Als Schauspielerin zeichnete sie sich durch geschmack- und geistvollen Vortrag, edlen Anstand und gehaltenes Spiel aus. Sie war eine vollendete Vertreterin der Ifflandisch-Mannheimischen Spielweise und sollte diese Richtung auf Jahre hinaus im weimarischen Ensemble befestigen helfen.

„Ich mag auf sie gewirkt haben," bekennt Goethe gegen Eckermann, „allein meine eigentliche Schülerin ist sie nicht. Sie war auf den Brettern wie geboren und gleich in allem sicher und gewandt und fertig wie die Ente auf dem Wasser. Sie bedurfte meiner Lehre nicht, sie that instinctmäßig das Rechte, vielleicht ohne es selber zu wissen."

Nach ihrem weimarischen Kontrakt sollte sie „erste und zweite Singrollen und von Zeit zu Zeit Rollen im Schauspiel" übernehmen.

Nachdem Dem. Jagemann am 5. Febr. zum ersten Male bei Hofe gesungen hatte, betrat sie am 18. in ihrer Glanzrolle als Oberon in Wranitzkys gleichnamiger Oper zum ersten Male die weimarische Bühne. Goethe hatte selbst am 17. und 18. die Wiederholungsproben geleitet und war bei der Vorstellung zugegen. „Im Jahre 1797 eröffnete die Jagemann als Oberon ihre theatralische Laufbahn mit dem besten Erfolg," schreibt Karl Eberwein[288]) in seinen Erinnerungen. „Die Partie des Oberon beansprucht umfangreiche Stimme, bedeutende Volubilität, Anstand und graziöses Spiel. Natur und Kunst hatten sich schwesterlich vereint, Thaliens reizende Novize mit allen den Eigenschaften auszustatten, welche der jungen Sängerin eine freundliche Aufnahme und segensreiche Zukunft sichern konnten. Goethe erkannte der Jagemann vielversprechendes Talent. Aus besonderem Interesse für sie leitete er selbst die Proben zu ihrem Debüt, um ihr beirätig zu sein und Sorge zu tragen, daß die Mitspielenden sie wirksam unterstützten. Die Weyrauch, Tante von Karl Maria von Weber, gab die Amanda, Benda, Sohn des berühmten Komponisten der „Ariadne auf Naxos", den Hüon; Weyrauch den Scherasmin. Ein treffliches Trifolium. Als die Jagemann in der Vorstellung im Wolkenwagen erschien, glaubte man einen Engel zu sehen, der vom Himmel niedersteige, um der Welt Friede und Freude zu verkünden. Infolge ihres glänzenden Debüts wurde sie vielseitig in der Oper und im Schauspiel beschäftigt." Das Theaterjournal[289]) schrieb: „Dem. Jagemann trat als Oberon auf, entzückte durch Gesang und Spiel und erhielt den verdientesten Beifall, der jemals ausgespendet worden ist. Sie erhielt folgendes Gedicht: „Ein Wunder ist durch Dich geschehen! Du hast durch des Gesanges Macht den neuversöhnten Gott der Feen zum Gott der Harmonie gemacht." Das Publikum fühlte den Wert der Akquisition, welche die Bühne an dieser Sängerin gemacht hatte, und bezeigte der Direktion die größte Dankbarkeit." Und das Modenjournal[289a]) äußerte sich: „Dem. Jage-

[288]) S. 38.
[289]) 1797, I, 3, S. 235.
[289a]) April 1797, S. 201.

mann gab durch Verkörperung des Oberon das Bild, das Wieland als Zuschauer selbst für das erkannte, was ihm bey der Dichtung seines Oberons vor Augen schwebte."

Die zweite Debutrolle der Jagemann war am 1. März der Prosper in der d'Allayrac-Schmiederschen Oper „Die Wilden". Besprechungen liegen für diese Partie nicht vor.

„Am 11. März spielte Dem. Jagemann die Konstanze in Mozarts „Entführung" als ihre dritte Debütrolle mit ungemeinem Beifall.[290]) Sie erfüllte alles, was man von ihr als Sängerin erwartet hatte, aber sie übertraf alle Erwartungen durch das meisterhafte immer gehaltene, immer steigende Spiel, in dem jeder Kenner eine Schülerin Ifflands und [Heinrich] Becks erkannte. Während des Ritornells im zweiten Akt, das heute zum erstenmal hier gegeben wurde, war ihre Pantomime so wahr und täuschend, daß man in der darauf folgenden Arie nur den zweiten Theil zu hören glaubte. Eine seltene Vereinigung der Schauspielerin und Sängerin in einer Person!"

„Nach wenigen Wochen war diese Zauberin die angebetete Göttin von ganz Weimar. Diese für die Reize der Kunst so empfängliche Stadt lebte damals im beständigen Taumel des theatralischen und musikalischen Entzückens und der Bewunderung, die ihr die in ihren Mauern bisher noch nie gehörten Töne der neuen Sängerin einflößten . . . ."[291]) „Unter den Sängerinnen des Weimarischen Hoftheaters überstrahlte sie alle ihre übrigen Rivalinnen . . ."[292]) „Vor ihrer Erscheinung war Mad. Weyrauch die erste Sängerin. Dem. Jagemann vernichtete sie aber schon in den ersten Tagen fast ganz und gar. Kaum bemerkte man die alte Virtuosin noch an der Seite der neuen; und sahe bald genug, wie wohlfeil man seinen Beyfall hingegeben hatte — an drei oder vier hohe Töne einiger Bravour-Arien der Königin der Nacht in der Zauberflöte. Diese vergessene Sängerin ruft aber durch eben jene vier Zaubertöne, die ihrer Ueberwinderin versagt sind, von Zeit zu Zeit in gedachter Oper ihr verlorenes Andenken wieder auf einen Augenblick ins Leben zurück. Mad. Weyrauch ist und bleibt auf dem weimarischen Theater die Königin der Nacht. Dem. Jagemann aber die Königin des Tages."

Maler Ferdinand Jagemann

Auch ein Bruder der genialen Darstellerin, der damals erst siebzehnjährige Maler Ferdinand Jagemann jun., trat um diese Zeit in ein näheres Verhältnis zur Hofbühne, indem er „feine Theater Mahlereien" herstellte. Carl August schickte ihn bald nach Wien zur weiteren Ausbildung.[292a])

290) Theaterjournal, 1797, II, 1, S. 94.
291) Genius der Zeit, XX, 7, S. 380.
292) Ebenda, S. 381.
292a) Ferdinand (Karl Christian) Jagemann. Geb. Weimar: 24. VIII. 1780, früh 7 Uhr; getauft 25. VIII., nachm. 3 Uhr, durch Herder. — [Taufregister Hofkirche.]
Ausgebildet in Weimar, Wien u. Paris. — 1805 wieder in Weimar. — 1806 in Rom. — Später in Karlsruhe u. Weimar. —
„Gest. Weimar, als Großherzogl. S. Hofrat u. Direktor des freien Zeichen-

Goethe in Jena 20. II.—31. III. 1797

Goethe in Jena vom 20. Febr. bis 31. März: „Hermann und Dorothea", „Prometheus"; mit Schiller, der am „Wallenstein" arbeitete, Besprechungen über epische und dramatische Dichtkunst.

Repertoire von Neujahr bis Ostern 1797

Schauspiel: Iffland und Schröder; Oper: Mozart.

Personal

Am 5. März starb Theaterdiener Höpfner.[293]) Sein Nachfolger, der bisherige Kapelldiener Riehl,[294]) während dessen Stelle einem gewissen Buchholz[295]) übertragen wurde.

März: Erkrankung der Mad. Becker.[296]) Gesundung erst im Mai.

Die Familie Gatto ging zu Direktor Domaratius nach Graz und

das Ehepaar Veltheim nach Breslau zu der durch den Tod der Prinzipalin verwaisten Wäserschen Gesellschaft.

Goethe in Weimar

Goethe: Wenig Interesse für die Hofbühne; Hoffeste, Bälle, Gesellschaften; Bergwerksangelegenheiten; naturwissenschaftliche und geschichtliche Studien; Prinzipienfragen über epische und dramatische Poesie.

Welttheater

Bonapartes Siegeszug und Friedensschlüsse in Oberitalien. Rückzug der Oesterreicher. 17./18. April: Präliminarien in Leoben.

Auch Waffenruhe am Rhein.

Goethes Sehnsucht nach Italien erwachte neu.

Mai 1797

Am 13. Mai ging das Märchen mit Gesang „Das Petermännchen" (I. Theil), Text von Karl Friedrich Hensler, Musik von Joseph Weigl, über die Bühne.[297]) Goethe war an der Insze-

---

Instituts: Sonnt., 9. I. 1820, nach 9 Uhr an der Brustwassersucht; beerdigt Mittw., 12 I., abends 10 Uhr mit Stangenlaternen; am 13. I. Trauerfeier erster Klasse mit der ganzen Schule." [Sterberegister Weimar. Stadtkirche.] —

293) Vgl. G. W. IV, 12. Brief vom 7. III. 97 an Christiane Vulpius; Nr. 3505 vom 14. III. an Christiane; Nr. 3506 vom 14. III. an den Herzog. — Christianens Briefe an Goethe Nr. 106 vom 8. III.; Nr. 108 vom 12./13. III.; Nr. 133 vom 9. VI.; Nr. 136 vom 14. VI.. — Carl Augusts Brief an Goethe Nr. 159 vom 9. III.. —

294) Joh. Andr. Riehl. (Vgl. S. 35 dieser Schrift, Anmerk. 178.) —
Geb.: Weimar, 21. VII. 1747 als einziger Sohn des Bürgers u. Strumpf-Manufactur-Verlegers Joh. Philipp R..
Heiratete am 13. VI. 1769 in der Stadtkirche: Eva Maria Wolff [geb. Weimar: 27. I. 1752], einzige Tochter des Bürgers, Zeug- u. Raschmachers, Meisters Joh. Conrad Wolff. —
Gest.: Weimar, 1. III. 1813 als Strumpf-Manufactur-Verleger, Handelsmann u. Theaterdiener.

295) Friedrich Emanuel B..
Ueber ihn ist nichts Näheres bekannt.

296) G. Th.-K., 1800, S. 33.

297) Besetzung: Rudolf: Vohs; Martin: Dem. Malcolmi d. j. [V.]; Ritter Waldeichen: Haide; Agnes v. Reythal: Mad. Malcolmi; Ritter Otten-

nierung beteiligt,[298]) und die Vorstellung war die letzte, die er in dieser Spielzeit besuchte. Zum letzten Male sollte er auch seine Schülerin, Christiane Becker-Neumann, auf den Brettern sehen ... Der Tod hatte schon seine Schatten über sie gebreitet .... Sie spielte die Rolle der Euphrosyne.....

Badereise Carl Augusts

Der Herzog hatte inzwischen über Leipzig und Dresden seine Reise nach Teplitz angetreten.

Goethe in Jena 19. V.—16 VI. 1797

Am 19. Mai fuhr Goethe nach Jena, wo er „Hermann und Dorothea" beendete und in innigster Verbindung und im Wetteifer mit Schiller eine Reihe von Balladen und Liedern schuf.

Am 27. kam in Weimar „Das Petermännchen" (II. Theil) heraus.[299])

Dem. Götz

Eine junge Weimaranerin, Dlle. Götz,[300]) debütierte in einer kleinen, auf dem Zettel nicht besonders aufgeführten Rolle als Fischermädchen und erhielt „verdiente Aufmunterung". Am 6. Juni gab sie ihre zweite Debütrolle als Puck im „Oberon".

Die ganze Wintersaison hatte sie ohne Entgelt (— quasi als „Volontärin"! —) in Statistenrollen ausgeholfen und gleichzeitig bei Mad. Beck dramatischen Unterricht genossen. Diese blieb auch weiterhin ihre Lehrerin und treusorgende mütterliche Freundin, zumal Dlle. Götz als talentvolle und vielversprechende Anfängerin unter den Intriguen und Kabalen ihrer älteren Kolleginnen zu leiden hatte.

22. Mai erfolgloses Debüt der Mad. Erfurth.

„Theaterskandäler"

Am Pfingst-Sonnabend, dem 3. Juni, hatte man Zschokkes „Abällino", am Pfingst-Montag das Schauspiel „Die Jesuiten" und am Dienstag die Oper „Oberon" wiederholt. Die drei Vorstellungen wurden durch Jenenser Studenten auf die ungezogenste Weise gestört. Goethe wurde von den Vorfällen durch Christianens Brief vom 7. und durch ein verletzendes Schreiben des Hofkammerrats vom 8. Juni benachrichtigt. In der Gegenäußerung an Kirms und in dem gleichzeitig übersandten Pro memoria an das Hofmarschallamt lehnte der Dichter die Verantwortung

---

weil: Malcolmi; Regine: Dem. Malcolmi [III.]; Ritter Selbach: Benda; Meister Wiprecht: Wehrauch; Selim: Schall; Mansor: Becker; Ali: Leißring; Petermännchen: Dem. Jagemann; Peterweibchen: Mad. Vohs; Eufrosine: Mad. Becker; Kurt: Genast; Ehrhardt: Eylenstein; Kunz: Beck; Der Freigraf: Graff. —

298) Vgl. G. W. III. 2 (Tagebuch): 12. Mai 1797.

299) Vgl. Christianens Brief an Goethe Nr. 124 (29. V. 1797). — Besetzung: Rudolf: Vohs; Ritter Waldeichen: Halde; Prinz Karl: Leißring; Beatrix: Dem. Barantius; Graf Ponthieu: Graff; Johanne: Dem. Maticzeck; Elois: Mad. Beck; Ritter Coubé: Becker; Dampiere: Schall; Petermännchen: Dem. Jagemann; Peterweibchen: Mad. Vohs; Wolfgang: Genast; Juliane von Paderborn: Mad. Malcolmi; Meister Wiprecht: Wehrauch; Margarethe: Dem. Malcolmi [III.]; Voigt von Wallburg: Beck; Abadorra: Eylenstein; Totengräber: Benda. —

300) Maria Christiane Elisabethe Caroline Götze (nicht Götz!). Geb.: Weimar, 29. VI. 1783. Vater: Hofkaufer Joh. Heinrich Götze.

für die in seiner Abwesenheit vorgefallenen Unarten sehr bestimmt und entschieden ab; er ordnete dagegen die Verstärkung der Theaterwache um einen Husaren, die Verschärfung der Disziplinarmaßnahmen gegen die radaulustigen Musensöhne und die Verminderung der Zahl der für die Studenten bestimmten Sitzplätze an.

Schluß

Am 14. Juni wurde die Spielzeit mit einer Wiederholung des „Hamlet" geschlossen. Christiane Becker-Neumann spielte die Ophelia; es sollte ihre letzte Rolle auf dem weimarischen Hoftheater sein......

Repertoire seit Ostern 1797

Kotzebue, Iffland und Weigl dominierten.

2. Die Saison in Lauchstedt: 16. Juni bis 16. Aug. 1797.

Repertoire-Störungen

Schwere Krankheit der Mad. Becker,[301] [302]) Dahinsiechen der Mad. Malcolmi,[302]) Schwäche der Mad. Weyrauch,[302]) Schwangerschaft der Mad. Vohs.[302])

Ersatz für Mad. Becker

Engagementsverhandlungen des Hofkammerrats mit den beiden Schwestern Koch[303]) von der Franz Secondaschen Gesellschaft wurden durch deren Vormund, Hrn. Opitz[304]) vereitelt.[305])

Dem. Malcolmi III., Dem. Baranius (= Malcolmi IV.), Dem. Malcolmi V. und Dem. Götze wurden zu größeren Rollenaufgaben herangezogen.

Engagementsverhandlungen mit Dem. Tilly in Graz durch Vermittlung ihres Schwagers F. J. Fischer.

Goethe in Weimar seit 16. VI. 1797

Goethe, in großer innerlicher Unruhe vor seiner Abreise, arbeitete wieder am „Faust": „Zueignung", Teile des „Vorspiels auf dem Theater", „Prolog im Himmel".

Die Gedanken des „Vorspiels" erwuchsen Goethe aus den eigenen sechsjährigen Erfahrungen als Bühnenleiter. Wie oft hatte er als Dichter in sich selbst den Direktor bekämpfen müssen! Bei der Gestaltung des „Dichters", des „Direktors" und der „lustigen Person" dürften ihm seine

---

[301]) G. Th.-K., 1800, S. 33. — Wahle, S. 90. — Pasqué, I, S. 108.

[302]) G.-Sch.-Arch., Lauchst. Gastspielakten, 1797.

[303]) Sophie Koch d. ält. Geb. Braunschweig 1781 u.
Marianne Koch d. jüng. Geb. Dresden 1783,
Töchter des (1794 in Charlottenburg als Kastellan des Kgl. Komödienhauses verstorbenen) Schauspielers Friedrich Karl Koch (1740—1794) und der (ehemals auch in Weimar zu Seylers Zeiten tätigen) berühmten Sängerin u. Schauspielerin Franziska Romana Koch geb. Gieranek (geb. 1748; gest.: Dresden 1796). —

[304]) Christian Wilh. Opitz (1756—1810), namhafter Schauspieler, seit 1789 Regisseur bei Seconda.

[305]) Vgl. Pasqué, I, S. 103 u. ff.. —

weimarischen Hofschauspieler vor Augen gestanden haben.

Goethe in freundschaftlichem Verkehr mit der Herzogin.

Goethes Reisepläne

Meyer in der Schweiz angekommen. Goethe wollte mit den Seinen nach Frankfurt und dann nach der Schweiz.

Schiller in Weimar

Schiller bei Goethe zu Gaste: 11.—18. Juli.

Baupläne für das Lauchstedter Theater

Pläne für den Umbau des Lauchstedter Komödienhauses. Gesuch Goethes an den Kurfürsten von Sachsen (25. Juli) um Ueberlassung von Grund und Boden für das Theatergebäude und um Verlängerung des Lauchstedter Privilegiums von 1799 ab auf mehrere Jahre.

Rückkehr des Herzogs

Carls Augusts Rückkehr nach Weimar: 25. Juli. Aufarbeitung amtlicher Geschäfte: Schloßbau.

Einrichtung der „F. S. Hoftheater-Commission"

28. Juli bis 3. August: Vollständige Umgestaltung der Hoftheaterleitung:[306]) Hoftheater-Commission mit den drei Mitgliedern Goethe, Kirms und Kammerherr und Hauptmann von Luck.[307]) („F[ürstlich]. S[ächsische]. zur Dir[igirung]. des Hofthearers gnädigst verordnete Commission".)

---

[306]) Vgl. G. H. u. St.-Arch. Weimar: A 9550.

[307]) Georg Lebrecht von Luck.

Entstammte dem uradligen schlesischen (protestantischen) Geschlechte der „Luck von Buselwitz" (früher Boguslawitz bei Oels). —

Geb. Friedrichsroda (Thür.): 27. IX. 1751 [dortige Kirchenbucheintragung!] als jüngster Sohn des [1703 gebor. u. bis 1731 auf Nieder-Koltwitz (bei Sagan) gesessenen, nachherigen] Sachs.-Eisenach. Cammerjunkers [bei dem Herzog Wilh. Heinr.] Joachim Friedr. v. L. von dessen [ihm 1737 angetrauten] Gattin Christina Kath. von Utterodt (Uetterodt) aus dem Hause Scharffenberg [Thal bei Ruhla]. — Der Vater starb 9. IX. (also 19 Tage vor der Geburt), die Mutter folgte (8 Tage nach derselben) 5. X. mit Hinterlassung von 8 unmündigen Kindern. —

1. IX. 1763: Page am Weimar. Hofe. —

6./21. II. 69: Fähnrich im Weimar. Infanterie-Corps (Infanterie- oder später Jäger- oder Schützen-Bataillon genannt!) mit einem Patent vom 6. VII. 70. —

Durch Patent vom 21. VII. 78: Lieutenant. — Durch Dekret vom 30. I. 82: wirklicher Jagdjunker. — 23. XII. 83: Cammerjunker. — In den Jahren 1778—83 sein Name bei Aufführungen des „Fürstl. Liebhaber-Theaters" genannt.

Vorübergehend pensioniert i. J. 1784. — Ende der achtziger Jahre: (Lieutenant u.) Bataillons-Adjutant.

Nach dem Tode des Hus.-Majors Friedr. (Wilh.) von Lichtenberg [beerdigt Weimar: 31. VIII. 90!] wurde v. Luck unter Beibehaltung seines Infant.-Kommandos (Lieutenant u.) Kommand. des Weim. Hus.-Corps [unter dem Oberbefehl des Inf.-Bat.-Kommand.'s, Majors Wilh. Heinr. von Germar (* 1735; † 1796)]. — Vgl. darüber auch S. 6 dieses Buches!

Durch Patent vom 3. XII. 90: Hauptmann (bei der Inf. u. beim Hus.-Corps).

Seine erste Frau: 8. [9.?] V. 91 Sophie Marie Caroline geb. von Ilten (1755—1794), 1790 Witwe des Hus.-Majors Friedr. Wilh. von Lichtenberg.

30. Juli: Goethe, Christiane und August reisten nach Frankfurt. Besuch des dortigen Theaters. Christianens und Augusts baldige Rückreise. Goethes Reise nach Frankfurt

Glänzendes Gastspiel der Jagemann am 2., 3., 9. und 10. in Lauchstedt. August 1797

Erneuter vergeblicher Versuch des Hofkammerrats, die Geschwister Koch zu gewinnen.

Schlechte Disziplin der Schauspieler und Musiker in Lauchstedt.

41 Spieltage: 15 mal Oper, 13 mal Schau-, 10 mal Lust- und 3 mal Trauerspiel. Repertoire

Trotz großer Hitze gute Theatergeschäfte. Deshalb Verzicht auf das anfangs beabsichtigte Gastspiel der Gesellschaft in Naumburg Ende Juni zur Petri-und-Pauli-Messe. Theatergeschäfte

---

Trauung in Kalbsrieth. [Kirchenbücher zu Kalbsrieth u. Hofkirche zu Weimar; Weim. Wöchentl. Anzeigen.]

Durch Dekret vom 22. VIII. 91: Kammerherr.

Am 24. I. 1794: als Kammerherr Inhaber des 2. Platzes im Hof-Marschallamte [vgl. S. 10, Anmerk. 15!]. — (G. H.- u. St.-Arch. Weimar: B 25 781, S. 123 u. 130.) —

Funktion (nicht Titel!) eines Marschalls am Weimar. Hofe; Amtseinführung: 18. II. 94. —

7. VI. 94: Abgang von der Infant. u. „Führung" des Hus. Corps als Stabskapitain. —

24. X. 94: Tod der ersten Frau; begr. 26. [Sterberegister der Stadtkirche zu Weimar]. —

27. I. 95: auf die Dauer des Feldzuges Ernennung zum Platzmajor von Weimar. — 10. IV. 95: (selbständ.) „Kommando" des Hus.-Corps (als Hauptmann). —

Seine zweite Frau: Seit [11.] 12. IV. 1796 Auguste Eleonore geb von Kalb (1761—1821), jüngste nachgelassene Tochter Sr. Exz. des Wirkl Geh. Raths u. Kammerpräs. Carl Alex. von Kalb auf Kalbsrieth Trauung im Pfarrhause zu Trabelsdorf (bei Bamberg). [Trauregister der Dorfkirche zu Trabelsdorf u. d. Hofkirche zu Weimar; Weim. Wöchentl. Anzeigen 1796, S. 118.] — Nach der Rückkehr nach Weimar: 7. V. 96 Vorstellung des jungvermählten Paares bei Hofe. — Glückliche, aber kinderlose Ehe. —

Dauernde Kränklichkeit G. L. v. Lucks seit 96.

28. VII. [3. VII.] 97 neben Goethe und Kirms Mitglied der Hoftheater-Commission. —

Patent (oder Charakter) als Major: 1. V. 1801. — Rücktritt vom „Kommando" der Husaren: 7. XII. 1802; auch Rücktritt von der „Führung": 1. IV. 1803. — Enthebung (auf Nachsuchen wegen Kränklichkeit)' von seiner Funktion als Hofmarschall vom 1. I. 1803 ab. —

Weggang von Weimar „nach Franken". [Notiz vom 10. IV. 1803 in den Weim. Fourierbüchern!] — 13. X. 1804: als Major u. Kammerherr beim Weim. Hofe wieder vorgestellt. [Dieselbe Quelle!] Anscheinend nur vorübergehend um diese Zeit in Weimar. —

Von 1775—1804 in den Weim. Fourierbüchern öfters genannt, insbesondere dann, wenn er an der herzoglichen Tafel teilnahm.

Aufenthalt in Mannheim, bedingt durch das mildere Klima u. den Umstand, daß dort sein Schwager Joh. Aug. von Kalb u. seine Schwägerin Sophia von Seckendorff ihren Wohnsitz hatten.

Gest.: Mannheim: 6. XI. 1814. — Seine Gattin gest. ebenda: 3. III. 1821. —

Quellen (außer den schon genannten): G.-Sch.-Arch.; Klarmann, J. L., Geschichte der Familie von Kalb auf Kalbsrieth. Erlangen 1902; Familienarchiv der „Familie von Luck und Witten" in Berlin, Kurfürstenstr. 100.]

Verhandlungen mit Erfurt

27. Juli: Absage Kirms' an Regierungsrat von Benzel, die Gesellschaft nach Erfurt zu schicken, „wegen der vom auszehrenden Fieber befallenen Mad. Becker und der Schwangerschaft der Mad. Vohs".

und Rudolstadt

Unentschlossenheit, die Gesellschaft nach Rudolstadt zu schicken. Schließlich Zusage!

Todeskrankheit der Mad. Becker

Anfang August: Blutstürze der Mad. Becker. 18. August. Uebersiedlung der Todkranken und der Gesellschaft nach Weimar.

Mad. Schlanzowsky

Um — vorläufig wenigstens — einen einigermaßen brauchbaren Ersatz für Mad. Becker zu haben, wurde (noch während des Aufenthalts der Gesellschaft in Lauchstedt) Mad. Schlanzowsky[308]) engagiert.

Goethe in Frankfurt

Goethe hatte nach Christianens und Augusts Abreise seinen Aufenthalt in Frankfurt noch um einige Tage

---

308) „Elisabeth Schlansofsky" [So eigene Unterschrift! Nicht „Schlanzowsky", wie die Th.=Zettel u. d. Th.=Zeitschriften schreiben!] Mädchenname: Elisabeth [Betty!] Reimers. — Geb. angeblich in Hamburg etwa 1763. —

Nach Mitt. des Hamb. Staatsarchivs findet sich ihr Name nicht in den Hamb. Taufregistern! — Auch in den Taufregistern der Hauptkirche, des heiligen Geist=Stifts, der evang.=reform., der kath. u. der Mennoniten=Gemeinde zu Altona u. der Kirche zu Ottensen ist ihr Name nicht verzeichnet! —

Im August 1772 wurde sie in Hamburg von Mad. Ackermann als Pflegekind angenommen, in deren Schule sich ihre ungewöhnliche schauspielerische Begabung rasch entwickelt: Litt. u. Th.=Ztg., 1779, S. 477: Hamburg, 7. IV. 1779: „Mamsell Reimers, die bisher Kinderrollen gemacht hatte, zeigte sich heute [im „Hausvater"] zum erstenmal als Sophie u. entsprach vollkommen der Erwartung, die man sich von ihr in dieser Rolle gemacht hatte." — Ebenda vom 18. III. 1780, S. 186: „3. III. 1780: Emilia Galotti. Diese junge Schauspielerin spricht sehr richtig spielt natürlich" — Ebenda vom 30. III. 1782, S. 203: „Januar 1782: Ein Mädchen von vielfassenden Talenten, die sogar eine so kitzliche Rolle wie diese [die jüngere Tochter Suschen im Lustspiel „Der Ostindienfahrer" von Stephanie d. J.] u. die eher niedergeschrieben als überdacht ist, zur Befriedigung aller Kenner ausführte. Es giebt Leute, denen ihre Züge nicht gefallen, daß diese aber zum Troß gehören, darf ich wohl nicht erst bemerken. Ihre Bildung ist sanft u. angenehm, nur Schade, daß ihre Figur fast zu klein ist."

Im Winter 1782/83 war sie in Hamburg bei Dreyer. Vgl. Litt. u. Th.=Ztg. vom 8. XI. 1783, S. 707: „14. II. 1783 Ariadne auf Naxos, worin Mamsell Reimers den deutlichsten Beweis ablegte, daß sie eine von den wenigen guten Schauspielerinnen Deutschlands schon jetzt sey u. in der Folge, bey anhaltendem Fleisse ihre hiesigen grossen Vorgängerinnen völlig erreichen werde. Der ungetheilte einhellige Beifall des gesammten Publikums lohnte ihr treffliches, wahres und tiefgefühltes Spiel, das durch ihre Jugend u. den sanften Ton ihrer Stimme noch mehr erhoben wurde." Ostern 1783 ging sie ab.

Sie heiratete Hrn. Schlansofsky, der am 16. X. 1782 in Hamburg debt. hatte [vgl. Litt. u. Th.=Ztg. vom 8. III. 1783, S. 147].

Im Hochzeitenbuch der Hamburger Wedde vom Jahre 1783 steht unter Nr. 176 folgendes verzeichnet: „Dienstag, 13. V. Frans (!) Schlamhoffsky (!), gebürtig aus Prag, dessen Vater Johann Georg, u. dessen Mutter Elisabeth, geb. . . ., mit Jungfrau Elisabeth Reimers, ge=

hinausgeschoben. Mehrmals besuchte er das Komödienhaus, begeisterte sich an den vom Theatermaler Georg Fuentes[309]) gemalten kunstvollen Dekorationen (zu Salieris heroisch-komischer Oper „Palmyra, Prinzessin von Persien") und ließ sich von dem Meister über szenische Architektur und Beleuchtung unterweisen.[310]) Er empfing auch den ehemals in Weimar engagierten Sänger Hrn. Demmer[311]) und besprach mit dem jetzt ebenfalls in Frankfurt tätigen Souffleur Hrn. Willms[312]) theatralische Verhältnisse.

Am 25. Aug. reiste Goethe über Heidelberg und Heilbronn nach Ludwigsburg. Hier hatte er Gelegenheit, durch Besichtigung des Opernhauses seine theaterbauwissenschaftlichen Kenntnisse zu erweitern.[313]) in Ludwigsburg

In Stuttgart, wo er am 30. eintraf, lernte er eine Hofbühne kennen, die zwar über leidliche Dekorationen verfügte,[314]) in ihren schauspielkünstlerischen Leistungen aber um 20 Jahre zurückgeblieben war.[315]) Hier kam er auch in Stuttgart 30. VIII. 179[illegible]

bürtig aus Altona, deren Vater Johann Hermann (!), u. deren Mutter Katharina, geb. . . . — Die Trauung wird am Donn., 22. V. in des Kaiserlichen Herrn Ministers Kapelle stattfinden. — Gewerbe: Tänzer im Comedi-Haus; Wohnung: Reisen von hier. – Aufenthalt hieselbst: vom Bräutigam ein halbes Jahr und der Braut 5 Jahr. — Konsens der Eltern: keine, der Vormünder: keine. — Verwandtschaft: nicht, u. mit niemand anders versprochen. — Eine Franco-Hochzeit." — [Die Trauung fand also in der Gesandtschaftskapelle statt, wo allein eine solche nach katholischem Ritus vorgenommen werden konnte. Die Hochzeit war gebührenfrei.]" – (Mitteilung des Staatsarchivs in Hamburg.) —

Die Ehe war unglücklich u. führte Mad. Schlansofsky ins Elend. Das Ehepaar ging 1783 nach Breslau (vgl. G. Th.-K., 1784, S. 267). Ueber den Ehemann ist nichts genaueres festzustellen!

In Weimar wurde sie „Mad. Schlanzowsky" genannt! Wir haben deshalb diese Schreibung des Namens beibehalten!

309) Giorgio Fuentes, geb. Mailand 1756. — Von 1796 bis 1805 Theatermaler in Frankfurt.

310) Vgl. G. W. IV, 12, Nr. 3629 u. 3638. —

311) G. W. III, 2, S. 81.

312) G. W. III, 2. S. 82/83.

313) Vgl. G. W. III, 2, S. 107.

Theaterbauwissenschaftliche Fragen interessierten Goethe in dieser Zeit wegen des beabsichtigten Umbaues des Komödienhauses in Lauchstedt. Vgl. auch G. W. IV, 12, Nr. 3638 an Kirms. —

314) Vgl. G. W. III, 2, S. 123, Stuttgart, 5. September 1797. Einige Dekorationen rühren noch von Colomba her, die neueren von Theatermaler Professor Joh. Friedr. Karl Heideloff (Heidlof) [1773—1816].

315) Die Schauspieler in Stuttgart waren aus der Akademie des Herzogs Carl Eugen hervorgegangen; „man merkte dem Theater an einer gewissen Steifheit und Trockenheit seinen akademischen Ursprung ab" (G. W. IV, 12. Brief, 3651, an Carl August, 11./12. September 1797). — Vgl. auch G. W. III, 2. S., 111 (Tagebuch), 30. August: „Ich habe nicht leicht ein Ganzes gesehen, das sich so sehr dem Marionettentheater nähert als dieses. Eine Steifheit, eine Kälte, eine Geschmacklosigkeit, ein Ungeschick, die Meubles auf dem Theater zu stellen, ein Mangel an richtiger Sprache und Declamation in jeder Art Ausdruck irgend eines Gefühles oder höheren Gedankens, daß man sich eben 20 Jahre und länger zurückversetzt fühlt. Und was am merkwürdigsten ist,

zu der Ueberzeugung, daß Weimar zwar nur über ein mittleres Hoftheater verfüge, daß aber in künstlerischer Beziehung die weimarische Bühne den Theatern in Frankfurt und Stuttgart weit überlegen war.[316])

In Stuttgart machte Goethe auch die Bekanntschaft des Architekten Thouret[317]) und anderer geschickter Künstler und Kunsthandwerker, die er für den weimarischen Schloßbau zu gewinnen hoffte.

in der Schweiz

Weiterreise nach Zürich, wo er mit Meyer zusammentraf — Stäfa; Vierwaldstätter See; Gebirgsfahrt.

Ehepaar Hunnius

Wenige Tage bevor die Hoftruppe nach der schwarzburgischen Residenz zog, war das mit auf Goethes Veranlassung engagierte Künstlerpaar Hunnius in Weimar eingetroffen. Das Ehepaar hatte von Salzburg aus, wo es am Hochfurstl. Erzbischöfl. Hoftheater engagirt war, sich bereits am 6. März der weimarischen Gesellschaft zum 1. Juli zur Verfügung gestellt. Kirms, hoch erfreut, in Hrn. Hunnius so schnell einen tüchtigen Nachfolger für den Bassisten Gatto an

---

kein einziger, der auch nur sich irgend zu seinem Vortheil auszeichnete; sie passen alle auf das beste zusammen. Ein paar junge wohlgewachsene Leute sind dabei, die weder übel sprechen, noch agieren, und doch wüßte ich nicht zu sagen, ob von einem irgend für die Zukunft was zu hoffen wäre. Es ward Don Carlos von Schiller gegeben. Der Entrepreneur [Wenzeslaus] Mihulé [seit 23. XII. 1797] wird abgehen und ein neuer antreten, der aber die Obliegenheit hat sowohl Schauspieler und Tänzer, die sich von dem alten Theater des Herzogs Karl [Eugen] herschreiben und auf Zeitlebens pensioniert sind, beyzubehalten. Da er nun zugleich seinen Vortheil sucht und sich durch Abschaffung untauglicher Subjekte nicht Luft machen kann, so ist nicht zu denken, daß dieses Theater leicht verbessert werden konnte. Doch wird es besucht, getadelt, gelobt und ertragen." — Vgl. weiter G. W. IV, 12: Brief, 3651: „Mihulé ist abgegangen und nun ist ein neuer Entrepreneur [Auditor Haselmeier] angestellt, der die Beyträge des Hofes und Publikums einnimmt und darüber sowie über die Ausgaben, Rechnung abgelegt; sollte ein Schaden entstehen, so muß er ihn allein tragen, sein Vortheil hingegen darf nur bis zu einer bestimmten Summe steigen, was darüber gewonnen wird, muß er mit der Herzoglichen Theaterdirektion theilen. Man sieht, wie sehr durch eine solche Einrichtung was zu einer Verbeßerung des Theaters geschehen könnte, paralysirt wird. Ein Theil der älteren Acteurs darf nicht abgedankt werden." — Vgl. weiter die Tagebucheintragungen vom 4. u. 6. September.

316) Der künstlerische Tiefstand des Frankfurter Theaters muß derartig gewesen sein, daß Christiane Vulpius (die mit Goethe in Frankfurt das Theater besuchte; vgl. G. W. IV, 12, S. 239) ihr Befremden über diese Tatsache aussprechen konnte. Vgl. auch Goethes charakteristischen Brief an Christiane Vulpius, Tübingen, d. 11. September 1797 (Nr. 3652: „Von übrigen angenehmen Zuständen als . . . Theatern habe ich manches gesehen, wobey Du eben wie bei dem Frankfurter Theater Dich verwundern würdest, weil Du schon eben was besseres wenn gleich nicht so etwas großes und weitläufiges kennst.").

317) Friedrich Nicolaus Thouret (1767—1845) hatte seine künstlerische Ausbildung auf der Hohen Karlsschule in Stuttgart und auf einem mehrjährigen Aufenthalt in Italien genossen. Er war sowohl Architekt als auch Maler und bekannte sich zum Klassizismus. In Stuttgart hatte er als Hofbaumeister u. Hofmaler Anstellung gefunden, umfangreiche dekorative Ausstattungen im Schlosse entworfen u. ausgeführt u. auch zahlreiche öffentliche und private Bauten errichtet. (Vgl. Doebber, S. 48 u. ff.)

der Hand zu haben, wollte den Antritt des Engagements schon damals möglichst beschleunigen. Das Ehepaar war aber von Salzburg nicht so schnell abkömmlich und konnte erst am 2. Aug. abreisen und am 15. in Weimar eintreffen.

Hr. Hunnius[318]) entstammte einer namhaften thüringischen Gelehrtenfamilie, hatte in Jena die Rechte studiert und war dann zum Theater gegangen.

---

318) Friedr. (Joh.) Wilh. Hunnius (I.) der ält.. — [So die Vornamen in der Taufurkunde! Nicht Friedr. Wilh. Hermann, wie die Namen sonst gewöhnlich angegeben werden!] — Geb. (oder getauft) am 21. 12. 1762 in Kapellendorf bei Weimar als ältestes von fünf Kindern des Friedrich Wilh. H. [geb. 1722, gest. 1792] (Fürstl. S.-W. Amtsaktuarius und Landrichter zu Kap. und zu Haußdorf, auch advocatus examinatus) u. dessen Frau (erster Ehe) Klara Friederica H. geb. Weberin [geb. 1743, gest. 1. VI. 1773]. — Die beiden Großvater (Christoph Friedrich Hunnius u. Heinrich Gottfried Weber) waren evang. Geistliche gewesen.

Die vier Geschwister unseres Friedrich Joh. Wilh. H. sind: 1. der am 18. II. 1765 geb. (oder getaufte) Ernst Friedrich H., der am 13. III. 1793 als „der Mathematik und Cameral Wissenschaft Beflissener wie auch Wohlfürnehmer Bürger" in Buttelstedt die Pastorentochter Christiane Ernestine Luise Meyerin heiratete. — 2. Der am 19. II. 1767 geb. und am 22. getaufte Anton (Christian) H. (II.) der jüng., der Sänger, Schauspieler und dramat. Schriftsteller, später aber Arzt wurde. — 3. Der am 29. V. 1769 geb. Frantz (!) Wilhelm (Christian) H., der Arzt in Weimar wurde. — 4. Die am 22. VIII. 1766 geb. u. am 29. getaufte Friederike Wilhelmine, die am 19. III. 1794 den Mstr. Gottfried Kohlschmidt, Bürger und Strumpfwirker zu Buttstedt, heiratete. —

[Die genealogischen Angaben entstammen den freundlichen Mitteilungen des Pfarrers Karl Peters in Kapellendorf.]

Von 1773 bis 1781 war unser Hunnius Schüler des weimar. Gymnasiums. Der Liebenswürdigkeit des Gymn.-Direktors Dr. Koetschau-Weimar verdanke ich für diese Jahre folgende Nachrichten: „Eintragung des Dir.'s Joh. Mich. Heinze im Schüleralbum Nr. 127: „Joh. Frider. Wilh. Hunnius, Capellendorf. Wimariens. aet. Xmo a Patre Praefecturae Capellendorf. Actuarius ad nos deductus et in Quarta Classe collocatus. puer ingenii ad literas apti et studio Juris destinatus. d. XVI. Jul. 1773." — 1773: Classis IV an 30. (letzter) Stelle; 1774: unter den „Novitii ex Classe IV in III translocati" an 7. Stelle; 1775: in Cl. III an 15. Stelle (von 46); 1776: unter den „Novi" der Cl. II an 5. Stelle; 1777: in Cl. II an 19. Stelle; 1778: in Prima unter den „Novi, finito examine 1778 ex Secunda in Primam promoti" an 1. Stelle: in dem „Catalogus Primanorum post examen" 1779: an 17. Stelle u. 1780: an 8. Stelle. — „Anno 1781 Gymnasio discesserunt Autumno Hunnius Capellendorf." an 1. Stelle von 8 Abiturienten. — Leider fehlen Bemerkungen über die Leistungen; aber das deutlich erkennbare Aufsteigen des Schülers u. sein Platz als 1. unter 8 Abiturienten läßt darauf schließen, daß er zu den guten, zuletzt zu den besten Schülern gehört hat." —

Immatrikuliert Univers. Jena (wo in den Jahren 1748–1826 allein 16 Träger des Namens Hunnius eingeschrieben wurden!) am 17. VIII. 1781 als „Fr. Wilh. Hunnius Vinar.". — Weitere Nachrichten nicht vorhanden! [Mitteilung der Univers.-Bibliothek Jena.] —

Nach Vollendung seiner Rechtsstudien wurde unser Friedr. Joh. Wilh. Hunnius Justizamtsaktuar, gab indessen bald seine Stellung auf u. nahm 1785 ein Eng. bei Joh. (Heinr.) Böhm im Rheinlande an. —

10. X. 86 bis Frühjahr 87: Bellomo. — Dann bei Joh. Karl Tilly in Meckl.-Pommern: „launigte und polternde Alte, Helden und Karakterrollen im Schausp.; erster Baß in der Oper." — 89 mit seinem Bruder Anton Christian H. II. bei Mad. Maria Barbara Wäser in Breslau. —

92: Hunnius und Löwen Direktoren am Hofth. zu Schleswig. —

Sommer 93 engagierte Hunnius Mitglieder für das Deutsche Theater in Amsterdamm, das er im Nov. 93 (als Dir. und erster Bassist) eröffnete. Juli 94 veruneinigte er sich mit den Kommissären

Der weimarischen Bühne hatte er schon einmal unter Bellomos Direktion angehört. Nach seinem Kontrakte[319]) sollte er „in komischen Opern Buffons und in serieusen andere Baßrollen; in Stücken Alte" spielen. Als Darsteller, Regisseur und Prinzipal hatte er sich in der Theaterwelt einen geachteten Namen erworben. Er wird uns als „ein Mann von Talenten, Geschmack und Lebensart" geschildert, der als Direktor „seine Leute als seine Familie behandelte und Wort hielt".[320]) „Als Schauspieler hatte er so ziemlich das Mittelmäßige hinter sich. Seine Deklamation war etwas schleppend, monotonisch und seine Darstellung zu sehr nach einem Leisten. Er hatte eine schöne volle Baßstimme, die er sehr wohl in seiner Gewalt hatte." Seine besten Kunstleistungen zeigte er in komischen Opernpartien.[321])

Seine Gattin, Mad. Hunnius,[322]) hatte erst vor 3½ Jahren die Bühne betreten und vorwiegend „Königinnen und Mütter im Schau- und im Singspiel"[323]) dargestellt. Nach ihrem Kontrakte[324]) sollte sie als „Sängerin in der Oper" auftreten und „wo das Personal nicht ausreicht oder bei Krankheiten auch im Schauspiel" mitwirken. Sie war nur eine mäßig begabte Darstellerin, sang aber leidlich.

3. Die Saison in Rudolstadt: 21. Aug. bis 18. Sept. 1797.

Repertoire

Gute Geschäfte. An 19 Tagen: je 4 mal Oper, Tragödie und Schauspiel; 5 mal Lustspiel. — Kotzebue, Iffland und Genossen. —

---

und schloß, besonders auch durch die Kriegsunruhen dazu getrieben, im Aug. die Amsterdammer Bühne. Am 5. IX. 94 reiste er mit einen Teil der Ges. ab u. spielte in Cöln, Düsseldorf u. Mainz.

1795 in Mainz und in Heidelberg (Hauptquartier des Herzogs Albrecht von Sachsen-Teschen und Erzherz. Carl von Oesterreich). Anfang April in Wetzlar; seit 23. IV. 95 wieder in Mainz.

Am 19. VII. 95 vereinigte Hunnius seine Ges. mit der des Simon Friedrich Koberwein, „weil das Publikum durchaus eine Oper verlangte," u. die Hunnius und Koberweinsche Ges. spielte im Winter 95/96 in Mainz. [Vgl. Modenjournal, 1796, S. 204.) —

Im Sommer 96 ging die Ges. ein, da die Familie Koberwein nach Wien verpflichtet wurde.

Dez. 96 ging Hunnius an das Hofth. Salzburg, wo er sich als Reg. und Darsteller sehr auszeichnete.

Vgl. über ihn L. Schn. 1165, S. 299; Reden-Esbeck, S. 302; Eisenberg, S. 459.

Gest. Weimar, 17. II. 1835.

Hunnius war auch Begründer der Schauspielerloge „Zum blauen Stein".

319) G. H.- u. St.-A. Weimar: A 10 009.

320) L. Schn. 1165, S. 299.

321) Vgl. seine Salzburger Kritiken: Modenjournal, Febr. 1797, S. 89; März, S. 154; April, S. 200; Juli, S. 356, u. Theaterjournal, III, 2, S. 171.

322) Mad. . (?). Hunnius geborene . (?).

Debt. Amsterdam: 19. II. 1794 (vgl. Rhein. Mus. 1794, I S. 39) u. spielte bes. Mütter in der Oper. Teilte die Engag. ihres Mannes.

323) G. Th.-K. 1796, S. 299: Salzburg. — L. Schn. 1165, S. 300. — Vgl. Kritiken: Rhein. Mus. I, S. 172 (aus Amsterdam, 28. V. 94) u. Rhein. Mus. V, S. 135 (aus Wetzlar 1795). —

Persona[l]

Für die Oper neue Zugkraft in Hrn. Hunnius, der in allen seinen Partien besser als sein Vorganger, Hr. Gatto, gefiel.

Disziplinlosigkeiten der Darsteller und der Offizianten. Weyrauch[325]) wollte mit seiner Gattin die Hofschauspielergesellschaft verlassen, da sie auf die Erfolge der Dem. Jagemann und er auf die des Hrn. Hunnius eifersüchtig war.

Tod der Mad. Becker

Todeskampf der Mad. Becker.[326]) Sie starb am 22. Sept. 1797.[326])

Ihr Tod riß eine Lücke, die von Hof, Publikum und Theaterleitung aufs schmerzlichste empfunden wurde.[327])

VIII. Die achte Spielzeit: 23. September 1797 bis 30. September 1798.

1. Die Saison in Weimar: 23. Sept. 1797 bis 16. Juni 1798.

Personal-Verhältnisse

Debüts der neuen Mitglieder: Hr. Hunnius,[328]) Mad. Hunnius,[329]) Mad. Schlanzowsky.[330])

25. Sept.: Beerdigung der Mad. Becker auf dem Jakobikirchhofe; 26.: Beisetzungsfeier am Grabe; 29.: Totenfeier im Hoftheater seitens des Personals und der Hofkapelle.

---

324) G. H.- u. St. Arch. Weimar: A 10 009.

325) Vgl. Pasqué II, S. 170.

326) Vgl. G. Th. K. 1800, S. 33.

327) Vgl. Modenjournal Oktober 1797, S. 520.

328) Modenjournal XIII (Okt. 1797), S. 519 u. (Dez.) S. 617. — Theaterjournal 1797, III, 1, S. 74 u. 75. — Christianens Briefe Nr. 151 u. Nr. 153.

329) Christianens Brief Nr. 153. — Theaterjournal 1797, III, 1, S. 75.

330) Theaterjournal S. 74. — Christianens Brief Nr. 151. —

Kontrakt: G. H.- u. St.-Arch.: A 10 012; „Gage: 7 Thlr. wöch. u. 12 Thlr. quartaliter Garderobegeld, wofür sie aber ihre Garderobe selbst zu stellen hat." —

Vgl. Genius d. Z., XX, Julius 1800, S. 378: „Madame Schlanzobski, die sich in sentimentalischen Rollen vortheilhaft auszeichnet, würde bey ihrem Talente vielleicht noch mehr gefallen, stünde sie unglücklicher weise nicht an dem geheiligten Platze einer verlorenen Meisterin, der Madame Becker, der alle Grazien der Jugend und Schönheit schwesterlich beystanden, ihr schönes, geistvolles Spiel noch mehr zu verherrlichen. — Die Catholicken zeigen hier und da in ihren Kirchen eine offene Stelle, durch die nach der Tradition ein erschienener Engel hinausgeflogen sey, und die man wunderbarer weise nicht wieder zu machen könne. Eben so ist es vielleicht mit der Lücke, die der Tod dieser herrlichen Schauspielerinn in den Tempel Thaliens brach." —

Goethe erfuhr den Tod seiner geliebten Schülerin „mitten in den Gebirgen".

27. Okt.: Entbindung der Mad. Vohs von einem Knaben. Nach ihrem Wiederauftreten mußte sie Rollen der Mad. Becker übernehmen.

Kirms unternahm einen dritten und letzten Versuch, die Geschwister Koch durch Vermittelung des Commercien-Deputations-Assessors Richter in Dresden zu engagieren. Hr. Opitz hintertrieb die Verhandlungen, indem er den Kontrakt seiner Mündel verlängerte.

Meyers und Goethes Rückreise nach Weimar

Schiller

Meyer und Goethe reisten (am 21. Okt.) von Stäfa über Nürnberg nach Jena, wo sie am 20. Nov. mittags eintrafen. Nach wenigen, bei Schiller verbrachten Stunden langten sie abends in der Residenz im Hause am Frauenplan an.

Schiller hatte begonnen, den „Wallenstein" in Jamben umzuschreiben. Er trug sich mit dem Gedanken, den Winter in Weimar zu verbringen und in nähere Beziehungen zum Hoftheater zu treten. Aber seine Krankheit hinderte ihn an der Ausführung dieses Planes.

Welttheater

Friede von Campo Formio 17. X. 1797

Kongreß zu Rostock

Bonaparte hatte die Oesterreicher zum Definitivfrieden von Campo Formio gezwungen. Der Kaiser hatte in die Abtretung Belgiens und des linken Rheinufers einwilligen müssen, dafür aber Venetien, Istrien und Dalmatien erhalten. Die italienischen und deutschen Fürsten waren auf einen Kongreß vertröstet worden, der im Nov. in Rastatt zur Entscheidung ihrer Ansprüche zusammentrat.

Im Nov.: Thronbesteigung Kaiser Pauls von Rußland und König Friedrich Wilhelms III.

Dem. Tilly

Neben Mad. Schlansofsky sollte Dem. Tilly d. jung.[331]) vom Grazer Theater das Rollenerbe der Mad. Becker übernehmen.[331a])

---

[331]) Antonia Tilly die jüngere [Tochter von Joh. T. (1716—81) u. Karolina Maria Josepha T. geb. Elvenich (geb. 1734)]. —

Geb.: Budissin (Bautzen) 1771. [Weder das kath. noch die beiden evangel. Pfarrämter zu St. Michael u. St. Petri kennen ihren Namen.] —

Von Jugend auf zus. mit ihrer (1770 in Wetzlar geb.) Schwester Maria Tilly d. ält. beim Th. —

Vgl. auch Anm. 31 (auf S. 15) u. Anm. 111 (S. 27). —

1777: „Kinderrollen" bei Brunian in Prag. — 79: Preßburg (Oberdir.: Graf Georg Czaky, Unternehmerinnen: Mad. Johanna und Mamſ. Theresia Schmallögger). —

82: Jean (Joh. Karl) Tilly in Lübeck, Stralsund, Greifswald, Rostock, Wismar. —

87: „Liebh.", Kais. dtsch. Hofth. St. Petersb. (Dir.: Geh. Rath von Stöckaloff). — 90—94: Mad. Wäser, Bresl., dann bis 97 am Herzogl. Th. des Prinzen Eugen von Würtemberg zu Carlsruhe (bei Oppeln in Schles.), darauf bei Domaratius in Graz. Von dort wurde sie nach Weimar engagiert. — Mit ihrer alten Mutter, von der sie sich nie getrennt hatte, reiste sie über Linz u. Regensb. nach der Residenz, wo sie am 25. IX. 97 eintraf.

[331a]) Vgl. auch Christianens Brief Nr. 153, 2. Okt. 97: „2 Neue [Mad. Schlansofsky u. Dem. Tilly] sind hier, aber keine ist eine Beckern. Die vermißt man überall. Die beiden kommen mir wie die Frankfurter vor."

Sie kam vom Theater des Direktors Domaratius aus Graz, wo sie „Liebhaberinnen und Anstandsrollen" gespielt[332]) und in der Oper „gesungen" hatte.[332]) Der weimarischen Oberdirektion war sie durch ihren Schwager Franz Joseph Fischer, der damals ebenfalls in Graz engagiert war, empfohlen worden.[333])

Ihre Leistungen erhoben sich nicht über den Durchschnitt. Sie debütierte zwar am 1. Okt. als Klara von Hoheneichen und am 12. als Lotte im „Deutschen Hausvater" „mit Beifall", schnitt auch in einigen anderen Rollen günstig ab, gefiel aber auf die Dauer nicht.

So wurde denn schon am 28. Dez. 1797 ihr Vertrag auf Ostern 1798 gekündigt. Bereits am 25. Febr. wurde ihr gestattet, zu ihrem „erkrankten Schwager", dem Regisseur Hrn. Scholz, nach Breslau abzureisen.[334]) Dort debütierte sie Mitte März am „Königl. privileg. Breslauischen Theater" und wurde auch engagiert.[335])

Goethe: nachwirkende Zerstreuung der Reise. — Schloßbau- und Theaterangelegenheiten; Redouten; Plan zu einem epischen Gedicht vom Lebensende des Achilles; Farbenlehre. Goethe Dez. 1797

6. Jan.: Oper „Die Prinzessin von Amalfi" („La Principessa d'Amalfi"), Musik von Joseph Weigl.[336]) Wichtige Aufführungen bis Ostern 1798

30.: Oper „Die bestrafte Eifersucht" („Il marito desperato"), Musik von Cimarosa.[337]) Textbearbeitung von Einsiedel.[338])

5. Febr.: Festvorstellung von Kotzebues „Armut und Edelsinn" zu Ehren des vom 3. bis 6. Febr. in Weimar weilenden Reichs-Generalfeldmarschalls Friedrich Josias von Sachsen-Koburg-Saalfeld.[339])

Goethes Tätigkeit[340]) von Januar bis Anfang März 1798: Theatralische Angelegenheiten, Redouten, Schloßbau, poetische, kunst- und naturwissenschaftliche Arbeiten. Goethe Jan.–März 1798

---

332) G. Th.-K. 1798, S. 246.

333) G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 10 010: Briefe.

334) Vgl. G. W. IV, 30, Nr. 3742a.

335) G. Th.-K. 1799, S. 224/5.

336) Ueber Goethes Inszenierung vgl. G. W. IV, 12, Nr. 3585, u. G. W. IV, 13, Nr. 3705, u. G. W. III, 2, 195/6. —
Besetzung: Erifile: Dem. Jagemann; Leonilda: Dem. Maticzeck; Rosimondo: Hunnius; Eberardo: Ehlenstein; Caloandro: Wehrauch; Armidoro: Benda; Page: [kein Name!]; Herold: Malcolmi. —

337) Besetzung: Corbolone: Hunnius; Rosalie: Mad. Wehrauch; Dorine: Dem. Jagemann; Graf Castagnaccio: Wehrauch; Marquis Fanfarluki: Benda; Clara: Dem. Maticzeck; Rinaldo: Leißring. —

338) Ueber Goethes Inszenierung vgl. G. W. IV, 12, Nr. 3687, u. G. W. III. 2, S. 197. —
Kritik: Modenjournal 1798, S. 93. — Vgl. auch G. W. IV, 13, Nr. 3728. — Schillers Antwort, Jonas Nr. 1309. —

339) Vgl. S. 82 dieses Buches. — Vgl. Carl August IV, 1, S. 272, Nr. 192.

Meyer

Meyer unter Goethes Einfluß arbeitete an den Betrachtungen über bildende Kunst.

Schiller und Schröder

Schiller arbeitete fleißig am „Wallenstein“. Er wünschte, daß Friedrich Ludwig Schröder die Titelrolle übernehme; Verhandlungen wurden deswegen mit dem Künstler eingeleitet, der, verbittert durch die „Gallomanie“ seiner Landsleute, die Direktion der Hamburger Bühne niedergelegt hatte.

Goethe

Goethe: Oberaufsicht über die Bibliothek an Stelle des im Dez. 1797 verstorbenen Schnauß. — Thourets Berufung für den Schloßbau beim Herzog durchgesetzt. — Goethe kaufte und besuchte das Freigut in Oberroßla. — Goethe März bis 6. April in Jena: Achilleïs und Elegie auf Christiane Becker.

in Roßla und Jena

Spielplan von Neujahr bis Ostern 1798

Schauspiel: Kotzebue und Iffland. — Oper: Mozart und Cimarosa. —

Goethe häufig bei Proben und Vorstellungen anwesend. Anfang April arbeitete er wieder am „Faust“.

Gastspielanträge

Gastspielverhandlungen mit Iffland seit Anfang April eifrig betrieben und zum Abschluß gebracht.[341]) Ein Gastspielantrag der berühmten Berliner Schauspielerin Mad. Unzelmann vorläufig abgelehnt.

Ifflands zweites Gastspiel: April—Mai 1798

Am 23. April, nachts um 12 Uhr, traf Iffland mit seiner Gattin und seinem Schreiber Georg in Weimar ein. Schiller konnte krankheitshalber dem Gastspiel nicht beiwohnen.

Iffland spielte an 8 Tagen neun verschiedene Rollen.[342])

---

340) Vgl. G. W. III, 2, S. 196—201.

341) Vgl. G. H.= u. St.=Arch. Weimar: A 10 349 b.

342) 24. April: **„Der Essigmann mit seinem Schubkarren“** (nach Louis-Sébastian Merciers „La brouette du vinaigrier“) von Schröder — Besetzung: **Alter Dominique: Iffland**; Delomer: Graff; Madem. Delomer: Mad. Vohs; Fillefort: Schall; Junger Dominique: Vohs; Saphir: Becker; Bedienter: Eylenstein. — Modenjournal Mai 1791, S. 509 u. ff. — Neues Journal f. Th. u. a. sch. K. I, 1799, S. 160 u. ff.. — G. W. IV, 13, Nro. 3782. — Carl August IV, 1 Nro. 196. —

25.: **„Der Deutsche Hausvater“** von Gemmingen. — Besetzung: Dieselbe wie am 28. III. 1796 (vgl. Anmerk. 261) nur Lottchen: Mad. Schlanzowsky (an Stelle der † Mad. Becker). — Modenjournal. — Neues Journal. —

27.: Zuerst: Melodram **„Pygmalion“**, Text von Gotter, Musik von Georg Benda. — Besetzung: **Pygmalion: Iffland**; Galathe: Dem. Jagemann. — Modenjournal. — Neues Journal. — Schillers Briefe Nro. 1335 1337, 1339. — Goethes Brief Nro. 3782. —

Darauf: **„Stille Wasser sind tief“** von Schröder. — Besetzung: Dieselbe wie am 5. IV. 1796 (vgl. Anmerk. 261); nur Frl. von Wiburg: Mad. Vohs (statt † Mad. Becker); von Dornhelm: Schall (statt Becker); Alte Frau: Dem. Malcolmi [III.] (statt † Mad. Neumann). —

28.: **„Menschenhaß u. Reue“** von Kotzebue. — Besetzung: **Bittermann: Iffland**; General Graf Wintersee: Malcolmi; Gräfin: Mad. Malcolmi; v. d. Horst: Haide; Lotte: Mad. Vohs; Peter: Becker; Madam Müller oder Eulalia: Mad. Schlanzowsky; Unbekannter: Vohs; Franz: Genast; Greis: Graff. — Modenjournal. —

30.: **„Graf Benjowsky“** von Kotzebue. — Besetzung: **Hettmann: Iffland**; Gouverneur: Malcolmi; Afanasia: Mad. Vohs; Feodora: Dem. Malcolmi [III.]; Graf Benjowsky: Vohs; Crustiew: Graff; Stepanoff: Schall; Kudrin:

Da Iffland in einem Privathause wohnen wollte, hatte ihm Dem. Jagemann „ihr ganzes Quartier nebst Meubles" überlassen. Ifflands Wohnung

Goethe gab ihm zu Ehren mehrere Frühstücksgesellschaften; Carl August empfing ihn zum Diner im „Römischen Hause". Festlichkeiten

Große Begeisterung unter dem Publikum, das den Künstler mit Ringen und anderen kostbaren Zeichen des Dankes und der Verehrung beschenkte. Publikum

5. Mai: Iffland reiste nach Berlin zurück. Ifflands Abreise

Während Goethe Thourets Ankunft erwartete: „Zweiter Teil der Zauberflöte", „Achilleis"; mit Meyer Vorbereitungen für die „Propyläen". Goethe in Weimar Mai 1798

Das Gesuch der Krüger-Bianchischen Schauspielergesellschaft, in Weimar spielen zu dürfen, wurde auf Carl Augusts Veranlassung von Goethe und Kirms abschlägig beschieden.

19. Mai: Erstaufführung der Oper „Die Geisterinsel", Text von Gotter nach Shakespeares „Sturm", Musik von Friedrich Fleischmann.[343])

20. Mai: Goethe nach Jena: Dort amtliche und geschäftliche Pflichten und Sorgen; Elegie „Euphrosyne", Gedichte; mit Schiller Besprechungen über den fünften Akt des „Wallenstein". Goethe in Jena

---

Wehrauch; Baturin: Hunnius; Wasili: Benda; Tolulosnitoff: Genast; Grigori, sein Neffe: [kein Name!]; Kasarinoff: Becker. — Modenjournal. —

1. Mai: Als Vorspiel: Wiederholung von „**Pygmalion**". — Modenjournal.

(Als Zwischenspiel: Oper „Die Theatralischen Abenteuer", zweiter Akt.)

Als Nachspiel: „**Die eheliche Probe**" von Dalberg. — Besetzung: Dieselbe wie am 7. IV. 1796 (vgl. Anmerk. 261); nur Mariane: Mad. Malcomi (statt † Mad. Becker). — Modenjournal. —

3.: „**Die verstellte Kranke** [oder Der rechtschaffene Arzt]" (nach „La finta ammalata" von Carlo Goldini). — Besetzung: **Agatipo: Iffland**; Anselmo: Wehrauch; Rosaura: Mad. Vohs; Beatrice: Mad. Schlanzowsky; Lelio: Haide; Dr. Anselmo: Becker; Dr. Onofrio: Graff; Dr. Mirlino: Schall; Tarquinio: Genast; Colombino: Dem. Malcolmi [III.]; Fabrizio: Leißring. — Modenjournal. — Schillers Brief Nro. 1340. —

4.: „**Die Aussteuer**" von Iffland. — Besetzung: Dieselbe wie am IV. 1796 (vgl. Anmerk. 261); nur **Iffland** spielte diesmal den **Amtmann Riemen** (1796: Wehrauch) u. nicht den Commissair Wallmann, den jetzt Hr. Beck übernahm; ferner Sophie Wallmann: Mad. Schlanzowsky (statt † Mad. Becker). — Modenjournal. —

343) Besetzung: Prospero: Hunnius; Miranda: Dem. Jagemann; Fernando: Leißring; Fabio: Dem. Maliczeck; Oranio: Ehlenstein; Stefano: Wehrauch; Caliban: Benda; Maja: Mad. Schlanzowsky; Sycorax: Beck; Ruberto: Malcolmi. —

Ueber Goethes dramaturgische Vorbereitungen u. Inszenierung: Biedermann, Gespräche I, Nro. 186. — Schillers Briefe vom 17. VIII. 1797 u. 19. I. 1798. — G. W. IV, 13, Nro. 3720, 3741. — G. W. III 2, S. 205. —

Vgl. Neues Journ. f. Th. u. a. sch. K. I, S. 161.

Goethe und Thouret in Weimar

Als Thouret in der Residenz endlich eintraf, kehrte Goethe auf ein paar Tage (31. Mai bis 4. Juni) nach Weimar zurück, um sich mit ihm und dem ebenfalls aus Stuttgart eingetroffenen Dekorationsmaler Heidlof (Haideloff) über den Schloßbau zu besprechen.

Goethe in Jena

Doch schon am 4. Juni ging Goethe wieder nach Jena: Beiträge für den Musenalmanach; Vollendung der Elegie „Euphrosyne“; „Metamorphose der Pflanzen“, ‘Blümlein Wunderhold“. — Magnetische Versuche.

26. Mai: Bürgerliches Schauspiel „Der edle Verbrecher“ („El delincuento honrado“) nach dem Spanischen des Don Gaspar Melchior de Jovellanos in der Uebertragung von Josef Leonini und Bearbeitung von Vulpius.[344])

Spielplan seit Ifflands Abreise

Schauspiel nur wenig bedeutend: Iffland, Kotzebue und Genossen. — Oper: Mozart.

Hr. Cordemann

Noch kurz vor Beendigung der Spielzeit wünschte Hr. Cordemann,[345]) „ein junger Schauspieler von guten Anlagen und vielem Eifer“,[346]) in Weimar zu gastieren. Da Goethe noch immer in Jena weilte, empfahl Kirms in einem Schreiben vom 8. Juni dieses zu gewähren und den Künstler, der ihm außerordentlich gefiel, wenn möglich, zu engagieren, um in ihm einen Nachfolger für den kränkelnden Vohs heranzubilden.

Nachdem Goethe das Gastspiel genehmigt hatte, trat Hr. Cordemann am 13. „mit großem Erfolge“ als Eduard Ruhberg in Ifflands „Verbrechen aus Ehrsucht“ auf.

Kirms suchte nun in Briefen an Goethe vom 14. und 17. diesen zum Engagement Cordemanns auf Michaelis 1798 und zur Entlassung Haides auf Ostern 1799 zu bestimmen: Dieses entspreche nicht nur dem allgemeinen Verlangen des Publikums, sondern auch dem ausdrücklich in besonderer Audienz kundgegebenen Wunsche der regierenden Herzogin. Goethe schlug aber am 18. Haides Entlassung ab; die Gründe, Cordemann zu engagieren, erkannte er an. Kirms sollte ihn nach nochmaliger Anfrage bei der Herzogin und „vorgängiger Communication mit Hrn. von Luck auf ein und ein halb

---

[344]) Besetzung: Don Justo de Laba: Graff; Don Simon: Malcomi; Donna Laura: Mad. Schlanzowsky; Don Torquator: Haide; Don Anselmo: Schall; Don Claudio: Becker; Juan: Ehlenstein; Philipp: Leißring; Eugenia: Dem. Malcolmi [III.]. —

[345]) Friedrich C. Geb.: Fürstenwalde a. d. Spree, 3. XI. 1769. — Getauft: St. Marien-Domkirche, 10. XI. — Eltern: Forstrath Joh. Philipp C. u. Marie Eleonore C. geb. Schulzin. — (Unter seinen 17 Taufpaten ist auch S. Königl. Majest. eingetragen!). —

Debl. 1787 am Berliner N.-Th. als Figurant.

Später bei Maria Barbara Wäser in Breslau (vgl. Modenjournal 1797, S. 416 u. von 1798, S. 37/38), wo er Ostern 1797 zu Friedr. Ludw. Schröder nach Hamburg geht. — Anfang März 98 gast. er bei Mad. (Karol. Louise) Tilly in Braunschweig.

[346]) Modenjournal 1798. S. 37/38.

Jahr" gegen eine Wochengage von 8 Thlrn. verpflichten. „Im Stillen kann ich Ew. Wohlgeb. nicht leugnen, daß mir weder Cordemanns Füße noch Arme recht gefallen wollen, mit jenen knickt er, mit diesen schwebt er, doch hat er was interessantes im Blick und scheint von einem gewissen Feuer der Leidenschaft belebt, worauf so viel bey einem Schauspieler ankommt und nach Ihrer Versicherung macht ja sein Ganzes keinen unangenehmen Eindruck . . . . Es versteht sich von selbst, daß Cordemann sich verbindet alle ihm von der Direction zugetheilten Rollen zu übernehmen, und nicht etwa an irgend ein Fach Ansprüche macht. Wir nehmen ihn als einen Suppleanten auf und in unserer Lage wird sein hauptsächlichstes Verdienst seyn, wenn er in vorkommenden Fällen ausfallende Lücken supplirt, und uns mit seinem Talent, auf eine willige und gefällige Weise, aushilft . . . ."

2. Die Saison in Lauchstedt: 21. Juni bis 15. Aug. 1798.

Repertoire

Opern-Spielplan: Mozart und Cimarosa. — Schauspiel: besonders Iffland und Kotzebue.

Jagemann-Gastspiele

Glanzvolles viermaliges Auftreten der Dem. Jagemann, die sich darauf nach Berlin auf Gastspielurlaub begab.

Schlechte Theatergeschäfte

Beeinträchtigung der Theatergeschäfte[347]) durch schlechte Witterung, durch Huldigungsfestlichkeiten für Friedrich Wilhelm III. in Halle und durch Unruhen und „Scandäler" unter der dortigen Studentenschaft infolge Unterdrückung der akademischen Verbindungen.

Personal Verhältniss

Lockerung der Disziplin des Ensembles. Krankheit des Hrn. Malcolmi.

An Stelle des Billetteurs Rötsch wurde ein gewisser Pollack[348]) engagiert.

Umbau des Weimarschen Hoftheaters durch Thouret

Goethe[349]) richtete 21. Juni sein Gut in Roßla ein und begab sich dann nach Weimar. — Am 5. Juli Goethes Idee, den Zuschauerraum des Hoftheaters durch Thouret um-

---

[347]) Vgl. G.-Sch.-Arch. Lauchst. Gastspielakten 1798: Briefe Schalls vom 23. VI., 6. VIII., Regiebericht vom 13. VII. u. 3. VIII. — Vgl. Burschenschaftliche Blätter W.-S. 1901/2, Nro. 1, S. 28.

[348]) Joh. Jacob Pollack. Geb. 1745; Ort unbekannt. — Gest. Weimar: 30. XI. 1813, abends 7 Uhr, am Nervenfieber als „Meister, Bürger u. Strumpfwürker auch Herzogl. Theaterdiener"; begr. 3. XII. —

[349]) Vgl. G. W. III, 1, S. 212—220.

bauen zu lassen. In den nächsten Wochen und Monaten nahmen den Dichter die Sorgen um den Schloß- und um den Theaterbau[350]) in Anspruch.

3. Die Saison in Rudolstadt: 20. Aug. bis 30. Sept. 1798.

Umbau des Theaters — Das Rudolstädter Komödienhaus war im Juli und August „zweckmäßig verschönert" worden.

Verlängerung der Spielzeit — Die Dauer der bis Mitte Sept. vorgesehenen Saison mußte wegen Umbaus des weimarischen Hoftheaters um 14 Tage verlängert werden; der Anfang August gefaßte Plan, noch eine (geschäftlich wenig aussichtsreiche) Erfurter Spielzeit einzulegen, wurde so glücklich vermieden.

Personal-Verhältnisse und Repertoire — Erkrankung der Sängerin Mad. Weyrauch. Deshalb und wegen des anfangs schlecht eingespielten Orchesters nur 5 Opernaufführungen. — Tod der Mad. Malcolmi.[351]) — Großes Gefallen an Ifflandschen und Kotzebueschen Stücken. Gute Theatergeschäfte; deshalb am 24. Sept. Vorstellung der „Jäger" zum Besten der Rudolstädter Armen-Anstalt.

---

[350]) Vgl. G. W. I, 35, S. 77. —
Die genauere Schilderung dieser theaterbaulichen Aenderung müssen wir uns hier versagen, da sie zur Darstellung der Bühnenverhältnisse der „klassischen Zeit des Weimarischen Hoftheaters" gehört.

[351]) „Gest.: 6. IX. 1798, 10½ Uhr morgens an der Auszehrung, alt 36 J. 11 Mon. 8 Tage; beerdigt 9. IX. auf dem alten Friedhofe." [Mitt. des Lyzeallehrers a. D. Hugo Trinckler-Rudolstadt.]. —
Vgl. auch Modenjournal 1798, S. 586.

Dritter Hauptteil:

Die theaterbaulichen und die bühnentechnischen Verhältnisse in Weimar und in den Gastspielorten während der Frühzeit der Goethischen Direktionsführung: 1791—1798.

I. Das Hoftheater in Weimar.

(Das 1779 errichtete Steiner-Hauptmannsche Redouten- und Komödienhaus, vor dem im Sommer 1798 von Thouret ausgeführten Umbau.)

Bauplatz

Kosten

Als Platz zur Ausführung des Redouten- und Komödienhauses[1]) hatte Hauptmann den hinter dem Wittums-Palais gelegenen Eichmannschen Garten von dem Besitzer, dem Geheimen Rat von Fritsch, bekommen. Die Kammer erhielt Befehl, einen Kostenanschlag für den Bau auszuarbeiten; derselbe belief sich auf 9432 Taler, 12 Groschen, 8 Pfennige. Am 3. Mai 1779 erhielt Hauptmann vom Finanz-Collegium einen Vorschuß von 3000 Talern bewilligt, worauf der Bau am 8. Mai begonnen wurde. Bis zum Oktober war er fertiggestellt.

Bauzeichnung

Das Staatsarchiv zu Weimar[2]) besitzt die alte Original-Entwurf-Zeichnung des Steiner-Hauptmannschen Gebäudes (1779 – 1798). Sie zeigt oben die ansprechende Fassade, darunter die Grundrisse des Erd- und des Hauptgeschosses. Doebber hat die Zeichnung mit einer ausführlichen Beschreibung zuerst veröffentlicht.

Das Gebäude (1779—1798)

Das „Redouten und Comödien Hauß“ (1779 – 1798) war für die damaligen Verhältnisse Weimars ein stattliches Gebäude. Das Vorderhaus war 200 Fuß lang und 40 Fuß breit. Gegen die Mitte der Rückseite legte sich ein 78 Fuß langer und 44 Fuß breiter Flügel.

Das Gebäude war in Bauart und Ausstattung unter tunlicher Einschränkung der Kosten errichtet worden. Deshalb waren nur die Umfassungswände des Erdgeschosses und die den Rauchrohren der Oefen naheliegenden Wandteile massiv hergestellt worden. Die übrigen Wände bestanden aus ausgemauertem Fachwerk.[3]) Dem ganzen Hause

---

1) Doebbers grundlegende baugeschichtliche Forschungen konnten — besonders was die bühnen- u. beleuchtungstechnischen Verhältnisse betrifft — nicht unbeträchtlich ergänzt u. erweitert werden.

2) G. H.- u. St.-Arch., „Karten u. Risse 36 c“.

3) Die meisten Theatergebäude waren damals in Fachwerk errichtet. Die Feuersgefahr war deshalb sehr groß, u. wir verstehen Goethes pessimistische Aeußerung gegen Eckermann (1. Mai 1825): „Ein neues Theater ist am Ende doch immer nur ein neuer Scheiterhaufen, den irgendein Ungefähr über kurz oder lang wieder in Brand steckt.“ —

war aber durch den äußeren Verputz das Aussehen des Massivbaues gegeben worden.

Das Aeußere zeigte drei Geschosse: ein Erdgeschoß, ein Hauptgeschoß und ein niedriges Obergeschoß. Ueber dem mittleren Teile der Hauptfront erhob sich ein dreieckiger Giebel. Die Fenster hatten einfache Umrahmungen, das hohe Dach war zu beiden Seiten abgewalmt und enthielt Mansarden. Im Mittelbau zeigten die Pilaster, die Fenster, der Haupteingang, der Balkon und der Giebel Anklänge an den Barockstil.

Das Erdgeschoß und das niedrige Obergeschoß enthielten Wohn- und Wirtschaftsräume. Im Mittelbau des Erdgeschosses lag der Haupteingang; rechts und links befand sich je eine breite Durchfahrt mit Zugängen zu den beiden bequemen Treppenhäusern. Der Flügelbau hatte eine Durchfahrt (— die mit den beiden Durchfahrten des Vorderhauses zusammen die An- und Abfahrt der Wagen vermittelte —), außerdem zwei gemauerte Gewölbe und eine Anzahl massiver Pfeiler, zwischen denen Verschläge für die Theaterdekorationen und -requisiten angebracht waren.

Im Hauptgeschoß lagen „einige simple, aber geräumige"[4]) Gesellschafts- und Wirtschaftszimmer. In der Mitte befand sich der Saal, der in erster Linie für Redouten und Tanzvergnügungen bestimmt war und bei Theatervorstellungen als Zuschauerraum diente. Aus der Mitte der nach dem hinteren Anbau liegenden Langseite war die Bühnenöffnung herausgeschnitten worden. Die Bühne selbst, der Orchesterraum und die Garderobenräume für die Schauspieler lagen im Flügel.

Zuschauerraum

Der Zuschauerraum war im Vergleich zu anderen Theatern nur klein.[5]) Er hatte den Charakter eines einfachen und rechteckigen Saales von 60 Fuß Länge und 40 Fuß Breite, war durch zwei Geschosse hindurchgeführt und in Höhe des niedrigen Obergeschosses auf den drei der Bühne abgekehrten Seiten mit einer 6 Fuß breiten Galerie umzogen. Leider liegen keine Abbildungen und Beschreibungen von der Inneneinrichtung des Zuschauerraumes vor. Der Verfasser der „Briefe über Jena" berichtet aus dem Jahre 1793:[6]) „Das Comödienhaus ist einfach, aber hell und geschmackvoll." Der Weimarische Korrespondent für den „Genius der Zeit"[7]) sagt, daß der alte Theater-Saal (kurz vor dem Umbau im Sommer 1798) „dem Auge einen mehr widrigen als erfreulichen Anblick" gewährt.

---

[4]) Briefwechsel Rahel-Veit, II., S. 72.

[5]) Vgl. z. B. Genast, I., S. 5. — „Briefwechsel Rahel-Veit, I., S. 5. — Die „Briefe über Jena", S. 142, finden, daß „das Haus fast zu klein zu der starken Musik [der Hofkapelle]" sei.

[6]) S. 142.

[7]) XX., 1800, Julius, S. 386.

Erstes und zweites Parterre

Die Sitzplätze — gleichmäßig hintereinander gestellte gerade Bänke, die man leicht aufschlagen und wieder abbrechen konnte — waren in ein „erstes" und ein „zweites Parterre" geteilt. Das Publikum war vielen „Unbequemlichkeiten" ausgesetzt: die Plätze waren nicht numeriert (die Bänke wohl ohne Rückenlehnen), und zwischen den feststehenden Bankreihen fehlten selbst genügend breite Gänge; „im Parterre ging beim Ein- und Ausgang der Weg über die Bänke und Füße der Zuschauer hinweg; auch war es ein bloßes Glück, besonders bey spätem Kommen, einen Platz zu finden. Man mußte sich deswegen oft eine Stunde früher in das Theater begeben."[8])

Die Bankreihen im „ersten Parterre" („Parterre noble") blieben ausschließlich dem Weimarischen Adel vorbehalten.

Da eine Hofloge nicht vorgesehen war, mußten auch die „Durchl. Herrschaft" und der engere Hofstaat im „ersten Parterre" Platz nehmen. Für die Fürstlichkeiten standen wahrscheinlich einige Sessel bereit.[9])

Das Parterre faßte 400—430 Personen: auf das „erste Parterre" sollten 40—70 und auf das „zweite Parterre" 360 Zuschauer „eingelassen" werden.[10])

Stehplätze

Außer diesen Sitzplätzen waren zu beiden Seiten des Saales auch noch Stehplätze vorgesehen. Bei starkem Besuch der Vorstellungen (besonders an den Sonnabenden!) wurden „zwischen dem Orchester und den festen Bänken des ersten Parterres" einige lose Bänke eingestellt, damit die nach dem Orchester drängenden und dadurch den Ausblick versperrenden Benutzer der Stehplätze sich hinsetzen konnten.[11])

Galerie

Auf die Stehplätze der Galerie sollten nur 160 Personen „eingelassen" werden, wenn auch zur Not für etwa 240 Raum war.[10]) Bis Mitte der neunziger Jahre lag auf der Galerie auch noch eine sogenannte Galerieloge für 40 Personen.[10])

Theaterloge

Im Proszenium ließ Goethe 1796 eine „Theaterloge" einrichten, die Schiller zur Verfügung stand.[12])

Orchesterraum

Das Orchester war 11 Fuß breit und bot ausreichend Platz für die Herzogliche Hofkapelle (ungefähr 26 Mitglieder).

Proszenium Vorhang

Das Proszenium hatte einen 36 Fuß breiten Bühnenausschnitt, der durch den Vorhang („Gardine") geschlossen wurde. Ueber das Aussehen des bereits von der Bellomoschen Gesellschaft benutzten Vor-

---

[8]) Genius der Zeit, XX., 1800, S. 386.

[9]) Vgl. auch den Sessel-Platz für den Prinzen in den „Lehrjahren" (III. 8) bei der Festvorstellung der Melinaschen Truppe auf dem Schlosse des Grafen.

[10]) G. W., IV., 18, S. 5 (Nr. 5061 an Kirms).

[11]) Vgl. u. a. G. W., IV., 12, S. 147 (Nr. 3567), S. 149 (Nr. 3568).

[12]) Vgl. besonders: Charlotte v. Schiller, I., S. 446 (Lotte an Fritz v. Stein, 15. IV. 1796): „. . . Schiller hat eine eigene Loge auf dem Theater [d. h. auf der Bühne], wo er ganz ungesehen ist. Es sieht aus, als säße er in einem Käfig, u. es ist mir recht lächerlich, wenn ich mir es so vorstelle."

hanges ist nichts Sicheres bekannt. Er war zum „Aufwinden“ eingerichtet und deshalb „auf dem Theater mit zwei Gewichten“ und „über dem Theater mit zwei großen Kasten“ versehen. Im Sommer 1792 wurde „die Gardine des Proscenii“ erneuert, da Goethe sie „auffallend schlecht“ fand.[13]) „Der Mahler [Heinrich] Meyer mahlte nach einer mit demselben verabredeten Zeichnung die Gardine umsonst und ließ sich nur Farbe und Anstreichung bezahlen.“[13]) Eine Zeichnung oder Beschreibung ist nicht überliefert. Ob noch ein zweiter, ein sog. „Zwischenvorhang“ — wie er z. B. auch in den „Lehrjahren“ V., 11 erwähnt wird — vorhanden war, war nicht festzustellen, muß aber als wahrscheinlich angenommen werden.

Bühne

Die Bühne war ein fast quadratischer Raum von 42 Fuß Breite und 43 Fuß Tiefe. Wahrscheinlich konnte sie ebenso wie die in den „Lehrjahren“ beschriebenen Bühnen (— vgl. z. B. V, 8 und VII, 8 —) durch Fensterluken so weit erleuchtet werden, daß das „Probieren“ bei Tageslicht möglich war.

Dem Zuschauerraum waren die beiden Portalflügel zugewendet, dahinter standen beiderseits je 5 Kulissen („Flügel“), dann folgten 2 Prospektzüge. Gewöhnlich wurden nur je 3 bis 4 Kulissen benutzt, die Walddekoration konnte mit je 5 Kulissen bestellt werden.

Die Bühne hatte 5 Versenkungen. Die Maschinerie jeder Versenkung lag unter dem Podium; sie bestand aus einer hölzernen „Walze“ und aus „4 Stck. Leinen“ und „4 Stck. Glas-Ringen“. Auch die Skelette der Kulissen reichten bis unter das Podium und wurden dort auf Holzschlitten verschoben.

Wie die meisten Theater, so hatte auch das Weimarische keinen Schnürboden; die Prospekte wurden „nicht senkrecht niedergelassen und aufgezogen, sondern [auf Stangen oder „Walzen“] auf- und abgerollt, darum entsetzlich strapaziert.“[14]) Die Versatzstücke wurden auf dem Bühnenpodium mit Latten und Schrauben befestigt.

Hinterbühne u. Theaterstuben

An der Rückseite des Bühnenhauses war zu beiden Seiten eines nach dem Bühnenraume offenen (10 Fuß breiten) Mittelganges je ein Garderobenraum („Theaterstube“) (15×23 Fuß) für die Schauspieler und die Schauspielerinnen angebracht. Der Mittelgang konnte als eine Art Hinterbühne benutzt werden.

Sicherheitsanlagen

Die beiden Längsseitenwände des Bühnenhauses lagen ganz frei und trugen außen je eine durch Treppen zugängliche Galerie und je einen Abort. Vorn beim Orchester und nahe am hinteren Ende der Bühne befanden sich seitliche Ausgänge ins Freie.

---

13) G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 9661 („Acta den Aufwand beym hiesigen Theater für Decorationen u. Reparaturen betr. Weimar 1790 bis 1800“), 2. August 1792. — Vgl. G.-Sch.-Arch., Erf. Gastsp.-Akten, Brief Kirms' an Fischer, 19. Sept. 1792.

14) Gotthardi, II., S. 9.

Das Weimarische Hoftheater besaß einen großen eigenen Fundus an Dekorationen, Versatzstücken und Requisiten.[15]) Theaterfundus

Aus der Zeit der Bellomoschen Entreprise stammten folgende Dekorationen: Aeltere Theaterdekorationen aus Bellomos Zeit

„1. Ein Wald Prospekt mit 10 Stck Coulißen und 5 Stck Souffetten, hierzu gehört noch Eine Felßen Grotte, Ein Garten Prospekt, Ein Horizont, Zwey Waßer Wellen, Sechs Stck Bäume.

2. Der Saal Prospekt [„Antiquer Saal"] mit 8 Stck Coulißen und 4 Stck Souffetten.

3. Das gelbe Zimmer mit Zwey Prospecten, worinnen 3 Thüren befindl., 8 Stck Coulißen und 4 Stck Souffetten; hierzu gehören: Zwey Einsez Thüren in die Coulißen, Ein Alkoven.

4. Das rothe Zimmer, Prospect mit 8 Stck Coulißen, wobey Zwey Cabinets Thüren befindl. und 4 Stck Souffetten.

5. Ein Bauern Prospect mit 8 Stck Coulißen und 4 Souffetten, hierzu gehört Eine Apotheke.

6. Ein Straßen Prospect mit 8 Stck Coulißen, hierzu Drey Stadthäußer."

7. Eine im Sommer 1790 von Carl August bestellte und von Georg Melchior Kraus entworfene „neue Garten-Decoration". [Sie kostete 58 Taler 8 Groschen 9 Pfennig und ist wohl dieselbe Dekoration, die am 20. August 1796 als „Der schlecht gewordene Garten Prospect mit dem antiquen Gebäude" erwähnt wird.]

Im Oktober 1791 kam „eine neue Decoration, bestehend in einem Prospect zu einem Gefängnis und in 6 dazu gehörigen Coulißen" hinzu. Neue Dekorationen des Hoftheaters

Die Herstellungskosten beliefen sich auf:

25 Thaler	—	Groschen	für den Mahler Eggebrecht,
14 „	15	„	für den Leineweber Röll in Weimar,
1 „	6	„	für Nagel und Zwecken an Friedrich Schmidt,
— „	20	„	für 2 Stangen oder Walzen zum Prospect an Zimmermann Hofemann,
2 „	—	„	für Zusammennähen und Aufzwecken des Prospects und der Coulißen an [Theaterdiener] Friedrich Höpfner.
43 Thaler	17	Groschen	

[Wahrscheinlich ist diese Dekoration identisch mit dem 1796 erwähnten „grauen Zimmer".]

---

[15]) Vgl. G. H.- u. St.-Arch.: A 9661 u. A 9662a.

Im Januar 1796 entwarf Goethe in Jena für die Oper „Die neuen Arkadier" eigenhändig drei Hintergründe, die vom Maler und Tapetenfabrikanten Carl Friedrich Eggebrecht in Weimar ausgeführt wurden und den Beifall des Publikums fanden.[15a]) Es waren dies:

1.) „ein Bauernhof in edlerm Style",[15a]) „nach der Idee, wie man die Anfänge der Architektur sich zu denken pflegt, mit Einfalt, ohne Roheit und Niedrigkeit ausgeführt;"[15b])

2.) „eine Gegend mit Felsen und Palmen",[15a]) „in dem Sinne wie Heinrich Meyers Landschaft mit dem Altar."[15a]) (Sie war dem Maler Eggebrecht besonders gut gelungen!)[15a])

3.) eine Dekoration „mit gewundenen und gezierten Säulen"[15a]) (und „transparent gemahlt"),[15a]) „wie sie in den Raphaelschen Cartons bey der Heilung des Lahmen in einer Vorhalle des Tempels stehen"[15a]) und „in einem Sinne ausgeführt, wie sie selbst dem strengen Baukünstler, unter gegebenen Umständen, zuläßig scheinen dürften."[15b])

Ende August 1796 wird eine ganze Reihe von Dekorationen — [gelbes Zimmer, graues [?] und rothes Zimmer, antiquer Saal, Garten Prospect mit dem antiquen Gebäude, Fürstliches Zimmer [?], Wald-Prospect] — dem „Theatermahler Carl (Friedrich) Eggebrecht" zur Ausbesserung übergeben. Laut Rechnung vom 3. Nov. 1796 wurden bezahlt:

Ein Prospekt zum Saal, 10 Flügel	30	Thaler
Ein Prospekt zum rothen Zimmer, 6 Coulißen	22	„
Ein Wald Prospect	8	„
Ein Fürsten Prospect	12	„

Im Oktober 1797 wird ein von Conrad Horny für 19 Taler gemalter „neuer Park Prospect" erwähnt.

Nähere Angaben über Charakter und Aussehen der Theaterdekorationen waren nicht zu beschaffen. Auch Zeichnungen fehlen aus dieser Zeit vollständig. Heinrich Meyer und Georg Melchior Kraus scheint man öfters um Rat und Hilfe gebeten zu haben. Am 24. Febr. 1797 „alteslirt" Kraus die Summe von 6 Taler und 12 Groschen für „feine Theater Mahlerei" an F. Jagemann jun.[16])

Versatzstücke

Von Versatzstücken werden u. a. erwähnt: Ein großes Felsenstück mit einem Fenster, ein Wasserfall, auf Pappe gemalt, ein Wasserfall von Silber, Weidenbäume, Felsenhäuser, ein Rauchaltar mit Kohlenpfanne, eine Eisgrotte, hölzerne Geländer, eine Gittertür (von schwarzem Bindfaden geflochten), Felsenbänke, Rasenstücke.

Theater-Möbel und Requisiten

An Möbeln und Requisiten werden aufgezählt: Hölzerne Tische und Stühle, Rohr- und Polsterstühle, vier Sessel mit Stangen zum

---

15a) G. W. IV., 11. Nr. 3269 an J. H. Meyer, 8. Febr. 1796.

15b) Modenjournal 1796, S. 312.

16) G. H. u. St.-Arch. Weimar: A 9662a.

Tragen, türkische Tische und Stühle, ein Triumphwagen mit zwei Rädern und Deichsel, kleinere Wagen, Schiffe, hölzerne Gestelle, um Zeichnungen aufzuhängen, zwei große Spiegel, drei Kronleuchter, ein Kronleuchter aus böhmischem Glas.

Maler Eggebrecht

„Zu kleinen Decorationen und dergleichen" wurden monatlich 40 Taler an den „Tapetenfabrikanten Eggebrecht" gezahlt; er „mahlte Versatzstücke" und „strich Requisiten, Tische und Bänke".[17])

Theater-Werkstätten

Als Werkstatt für die Bemalung größerer Dekorationsstücke diente (während der Abwesenheit der Schauspielergesellschaft) der Zuschauerraum des Hoftheaters, auf dessen Fußboden die „Gardinen" aufgespannt wurden.[18])

Wertvollere Requisiten

„Waren wertvollere Requisiten, als für ordinär der Direktion zur Verfügung und im Besitz der Anstalt standen, erforderlich, etwa: elegantes Möblement u. dergl., so wurde das Inventar des Herzoglichen Witthumspalais, das man ganz in der Nähe hatte, in Kontribution gesetzt, wie denn auch der Silberkammer dieses Schlößchens, wo es Noth war, kostbare Armleuchter, die jene schön vergoldeten Tische würdig zu zieren hatten, entliehen wurden."[19])

Militärische Requisiten

Uniformstücke („Hüthe mit Treßen, Cordons und Cocarden", Pickelhauben und Sturmhauben), Waffen (Flinten, Feuergewehre, Musqueten, Reuter Säbel, alte Husaren Säbel, alte Pallasche, Offiziersdegen, Infanterie Säbel), sonstige militärische Ausrüstungsgegenstände (lederne Handschuhe, Tornister) und Musikinstrumente (Trommeln, Becken, Dryangel, Querflöten, „Tambourin mit meßingenen Glöckchen", Feldflaschen, Patronentaschen) wurden — wie schon zu Bellomos Zeiten — durch Vermittlung des Herrn von Germar vom „Fürstlichen Zeughause" zur Verfügung gestellt.[20])

Beleuchtungswesen

Ueber das Beleuchtungswesen des Weimarischen Hoftheaters sind wir durch die für den Theaterdiener Höpfner ausgearbeitete Instruktion[21]) ziemlich gut orientiert.

Auf der Bühne braunnten 80 Stück „gezogene 6 er[22]) Unschlittlichte", die sich auf zwei Kronleuchter[23]) (je 6 Stück), acht Kulissen (je 8 Stück) und die beiden Portale (je 2 Stück) verteilten.

---

17) G. H. u. St.-Arch. Weimar: A 9661.

18) Vgl. G.-Sch.-Arch., Erfurter Gastsp.-Akten 1792: Brief Kirms' an Fischer, 19. Sept. 1792.

19) Gotthardi, II, S. 15.

20) Vgl. G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 9663.

21) G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 9525, S. 110: „Actum Weimar, d. 1sten Decembr. 1788."

22) 6er Lichte, d. h. 6 Stück Lichte auf ein Pfund.

23) Der Kronleuchter war das wichtigste Beleuchtungselement der Bühnen des Barock-, Rokoko- und Empire-Zeitalters; er beschien ohne Rücksicht auf die Wandlung des Schauplatzes die Bühnenszenerie

Die Rampe wurde durch 24 Lampen („Talglampen mit 2 Dochten")[24]) erhellt; sie konnte beim „Nacht- und Tagmachen" durch zwei Winden versenkt werden.

Gleichzeitig gingen wohl auch die Kulissenlichte durch eine einfache Konstruktion von Schnüren und Haken, die sich unter der Bühne befanden, zu verdunkeln.[25]) Beleuchtungseffekte („Illuminationen") ließen sich durch Vorschieben von Rahmen mit gefärbtem Oelpapier vor die Kulissenlichte erzielen.

Im Orchester brannten 20 Stück „gezogene 10er Unschlittlichte".

Auch im Zuschauerraum war man noch nicht über „eine Menge stinkender, den Zuschauer beschmutzender Talglichte" hinausgekommen.[26]) Das Parterre blieb zwar dunkel, doch auf der Galerie brannten 18 Stück „gezogene 10er Unschlittlichte".[27])

„Das Spielzimmer hinter dem ersten Parterre" (wo bei Redouten „Pharao" gespielt wurde)[28]) diente an Theatertagen als Foyer und wurde durch 4 Stück „gegossene 6er Unschlittlichte" erhellt.

Beim Souffleur standen noch 2, bei den Zimmerleuten (Theaterarbeitern) 4 und bei dem Kassierer 1 Stück „gezogene 10er Unschlittlichte".

Die Beleuchtungskosten beliefen sich für eine Vorstellung auf 2 Taler und 9 Groschen. (Bei dieser Summe sind jedoch die Kosten für die Erleuchtung der Schauspieler-Ankleidezimmer nicht einbegriffen.)

In den beiden „Theaterstuben" („Anziehstuben") richtete sich die Zahl der Lichte nach der Anzahl der mitwirkenden Künstler. Die Instruktion (vom 18. Okt. 1794) für den Theaterdiener Höpfner[29]) besagt: „Von den Frauenzimmern eines jeden Stückes bekommt eine jede auf ihren Tisch ein Licht auf einem reinlich mit einer Lichtputze versehenen Leuchter. In der Manns-Anziehstube wird, wie bisher, zwischen zwey Akteurs, die nebeneinander sitzen, 1 Licht mit Lichtputze gesetzt."[30])

---

[24]) Nähere Mitteilungen über die Konstruktion der Lampen fehlen. Jedenfalls waren es noch keine „Argandschen Lampen", da diese erst nach dem Umbau des Theaters (im Sommer 1798) eingeführt wurden. Doch konnte es sich wohl um die von dem Theatertechniker Nicola Sabbattini erfundenen „Lampen in Schiffchenform mit zwei Schnäbeln und Dochten" gehandelt haben.

Es soll hier gleich bemerkt werden, daß die historische Entwicklung des Theaterbeleuchtungswesens noch wenig behandelt worden ist. Beachtung verdient deshalb der Aufsatz „Licht und Schaubühne" von Dr. H. Stümcke [„Der neue Weg" (Bühnengenossenschaft), 42. Jhrg., 6. Dez. 1913 (nach einem Vortrag für die „Gesellschaft für Theatergeschichte zu Berlin", im Sitzungssaal der Allgem. Elektr.-Gesellsch. am 13. Nov. 1913)].

[25]) Vgl. G.-Sch.-Arch., Directorialakten: Vorschlag des Regisseurs Vohs.

[26]) Genius der Zeit, XX., 1800, Julius, S. 388.

[27]) Von einem — sonst üblichen — Kronleuchter im Zuschauerraum wird nirgends gesprochen.

[28]) Vgl. G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 10 402 (Einrichtungen bei den Redouten betr. 1798—1806) und A 10 401 (Verpachtung der Pharaobank 1798—1800 betr.)

[29]) G.-Sch.--Arch.: Theater-Akten 6, Directorial-Acten 9—16, Nr. 15, Absatz 15 e.

[30]) Mit einer derartig sparsamen Verteilung der Garderobenbeleuchtung stand übrigens Weimar nicht einzig da; vgl. z. B. Friedr. Ludw. Schmidt, I, S. 61, für das Magdeburger Theater.

II. Das Schauspielhaus in Lauchstedt.

(Das Koberwein-Bellomosche Komödienhaus nach dem Umbau von 1790.)

Ueber das Aussehen des alten „umgebauten" Komödienhauses (1790—1801) sind wir ziemlich gut orientiert.[31]) Das Gebäude (1790—1801)

Goethe beschreibt es folgendermaßen:[32]) „Die dortige Bühne war von Bellomo so ökonomisch als möglich eingerichtet; ein paar auf einem freien Platz stehende hohe Brettergiebel, von welchen zu beiden [Seiten] das Pultdach bis nahe zur Erde reichte, stellten diesen Musentempel dar; der innere Raum war der Länge nach durch zwei Wände geteilt, wovon der mittlere [Teil] dem Theater und den Zuschauern gewidmet war, die beiden niedrigen schmalen Seiten aber den Garderoben." Goethes Beschreibung

Das Goethe-Schiller-Archiv gibt in seinen Aktenbeständen weitere Aufschlüsse über Bau und Einrichtung des Theaters.[33]) Auch ist daselbst eine alte Zeichnung vorhanden (die von Doebber zuerst veröffentlicht wurde). Wir können uns danach von dem Lauchstedter Komödienhause folgendes Bild machen: Zeichnung

Das Gebäude war in der Hauptsache ein oblonger Saalbau von rund 36 Ellen Länge und 14½ Ellen Breite mit Satteldach und halben Walmdächern über den Schmalseiten. Vor beiden Langseiten lagen niedrige Anbauten unter Schleppdächern, in denen sich Garderoben, Treppen und sonstige Nebenräume befanden. Diese Anbauten waren etwa 4 Ellen breit, so daß die ganze Breite des Theatergebäudes etwa 22 Ellen betrug. Baubeschreibung

Der Zuschauerraum war etwa 19 Ellen lang. Er enthielt im Parterre (von etwa 12 Ellen Länge) zehn einfache Bankreihen ohne Lehne; dann folgte ein um 5 Stufen erhöhter Platz (etwa 5 Ellen) mit 5 Bankreihen und endlich ein um weitere 5 Stufen höher gelegener Platz (etwa 2 Ellen), der eine Art Loge vorstellte. Der Zuschauerraum faßte im ganzen etwa 800 Personen. Zuschauerraum

Zwischen Parterre und Bühne lag das Orchester von etwa 2 Ellen Breite. Orchester

Das Podium der Bühne lag 5 Stufen über dem Erdboden und nahm einen Raum von 14½ Ellen Breite und 14 Ellen Tiefe ein. — Die Bühnenöffnung war 10½ Ellen breit; die Portal- Bühne

---

31) Vgl. Anm. 1.

32) G.-W., I., 35, S. 132: Tag- und Jahreshefte 1802. — Vgl. auch zahlreiche ähnliche Angaben in zeitgenössischen Zeitschriften, Jugenderinnerungen über Lauchstedt usw.

33) Vgl. besonders „Acta die Acquirirung des Schauspiel-Hauses zu Lauchstädt ingleichen das Chur.-Sächs. Privilegia daselbst betr. 1791".

flügel hatten eine Höhe von 11 Ellen und eine Breite von 2 Ellen, die Portalsoffite war 12 Ellen lang und 2 Ellen breit. — Der Vorhang („Vorder-Gardine") war 12 Ellen breit und 8 hoch; er trug die Inschrift: „Weinen und Lachen, beides giebt süssen Genuß."[34]) Die Bühne konnte beiderseits mit 5 Kulissen („Flügeln") bestellt werden; sie hatte 5 Versenkungen[35]) mit der nötigen Maschinerie.

Wegen Enge des Raumes mußten die Verwandlungen und Umbauten auf das Notwendigste beschränkt werden.

Fundus

Zu Bellomos Zeiten hatte die Lauchstedter Bühne einen großen eigenen Fundus an Dekorationen und Requisiten gehabt.[36]) Als Herzog Carl August das Theater erwarb, kam dieser Fundus größtenteils nach Weimar. In Lauchstedt blieben außer wenigen Requisiten nur folgende Dekorationen zurück:[37])

1. „Neuer Saal [Roth][38]) mit Gold [mit Statuen und Pilastern], 8 Flügel ohne Schnüren mit 2 dazu gehörigen prospecten, wo in dem einen eine gangbare Thüre ist, beyde sind gangbar im Zuge mit Schnuren und Rinken."
2. „Acht Straßen Flügel gangbar in Schnuren und Rinken."
3. „Römischer Saal [mit Säulen, grün und violet], 8 Flügel, gangbar in Schnuren und Rinken, mit einem dazu paßenden Säulengang [=Prospekt], gangbar in Schnuren und Rinken."
4. „Gelbes Zimmer, 6 Flügel mit 2 prospecta [der eine mit einer Thüre, der andere mit 2 Thüren] mit denen dazu gehörigen Vorhängethüren, gangbar in Schnuren und Rinken."
5. „Acht Wald Flügel, gangbar in Schnuren und Rinken."
6. „Bauernstube, 6 Flügel, mit einem dazu gehörigen prospect gangbar in Schnuren und Rinken."

Beleuchtungswesen

Ueber das Beleuchtungswesen des Lauchstedter Theaters können wir aus den Akten nicht allzuviel entnehmen. An Lichtquellen für

---

34) Ephem. 1785, II., 35, S. 143.

35) G.-Sch.-Arch. Lauchst. Gastspielakten 1796: Anfang Juli 1796 wurden die Versenkungen ausgebessert.

36) G.-Sch.-Arch.: „Acta die Acquirirung . . . 1791." Das Verzeichnis führt an Dekorationen auf: Neuer Saal (rot mit gold), römischer Saal, gelbes Zimmer, Bauernstube, Gefängnis, gotisches Gewölbe, Gerichtsstube, Straße Wald. Einige Dekorationen hatten doppelte Prospekte, bei anderen war auch die Rückseite zu benutzen. „Das Theater konnte 15mal changiert werden."
An Versatzstücken waren: Türen, Stadthäuser, Bauernhäuser, Mauern Pyramiden, Brunnen, Felsen Bäume, Fenster, Kirche usw.: an Requisiten Zauberbücher, Stammbäume, Landkarten, Wappen, Totenköpfe, Statuen, Büsten Vasen, Bilder, Särge usw.; an Maschinen: Blitz-, Regen-, Donnermaschinen vorhanden.

37) G.-Sch.-Arch.: Lauchst. Gastspielakten 1791 bis 98. Vgl. für jedes Jahr das „Verzeichnis aller in Lauchstädt zurückgebliebenden Decorationen und Theater percelea [parcellae!]."

38) Die Zusätze in [] sind ergänzt aus G.-Sch.-Arch.: „Acta die Acquirirung . . . 1791," Verzeichnis der Bellomoschen Dekorationen.

Zuschauerraum und Bühne waren vorhanden:[39]) 14 Stück hölzerne und 6 Stück blecherne Wandleuchter, 1 hölzerner Kronleuchter und 24 Stück blecherne Theaterleuchter an den Kulissen.[40]) Wie traurig es mit der Bühnenbeleuchtung gewesen sein mag, kann man aus folgendem Bericht des Regisseurs Fischer schließen:[41]) „Sonntag, 19. Juni 1791 . . . . da ich von vielen Zuschauern Klagen gehört, daß die Beleuchtung zu kärglich sey, dergestalt, daß man mit Mühe die Gesichter der Spielenden, zu geschweige, Minenspiel ausnehmen kann, welches ich auch selbst gestern durch Augenschein erfahren habe, so habe ich dem [Theaterdiener] Friedrich [Höpfner] aufgetragen, in Zukunft wenigstens die ersten Kulissen stärker zu beleuchten."

Besondere Lichteffekte wurden durch „Pappene Transparent Scheiben" erzielt, und auch bei feierlichen Anlässen scheinen solche „Illuminationen" sehr beliebt gewesen zu sein. Gelegentlich (z. B. bei Aufführungen der „Zauberflöte") wurde auch Spiritus auf der Bühne verbrannt. Die Beleuchtungskosten für eine Vorstellung betrugen nicht ganz einen Taler.

III. Das Theater in Erfurt.

(Der Theatersaal im Hintergebäude des alten Universitäts-Ballhauses.)

Abbildungen und Baurisse des alten Erfurter Theaters in der Futterstraße liegen nicht vor. Aus den spärlichen Angaben in der Erfurter Theaterliteratur und den Akten des Goethe-Schiller-Archivs wird man sich nur schwer einen Begriff von dem Aussehen und der inneren Einrichtung des Theaters machen können.

Das Theater um 1785

Der Gothaer Kalender für das Jahr 1786[42]) schrieb über den damaligen Zustand des „Liebhaber-Theaters": „Der Komödiensaal ist geraum und geschmackvoll angelegt. Es ist das Hintergebäude des ehemaligen Ballhauses. Außer einem räumlichen Orchester und einem Parterre hat er zwo Reihen Logen, jedoch sind sie nicht einzeln abgesondert, nur eine in der Mitte, über dem Eingang, ist für den Herrn Statthalter bestimmt. Ueber den Logen zieht sich

---

39) G.-Sch.-Arch.: Lauchst. Gastspielakten 1791 bis 1798: „Verzeichnis aller in Lauchstädt zurückgebliebenden Decorationen und Theater percelen."

40) Genauere Angaben über die Verteilung der Beleuchtungseinrichtungen fehlen. Vermutlich waren die Wandleuchter im Zuschauerraum angebracht, und der Kronleuchter diente — wie allgemein üblich — zur Beleuchtung der Bühne. Von Rampen- und Soffittenbeleuchtung wird nirgends gesprochen.

41) G.-Sch.-Arch.: Lauchst. Gastspielakten 1791.

42) S. 248—250.

von einer Seite des Theaters bis zur andern eine Gallerie, für die stehenden Zuschauer. Das Theater [d. i. die Bühne] ist verhaltnismäßig immer tief genug, und hat alle die nöthigsten Verwandlungen."

Das Theater in den 90 er Jahren

Bis zum September 1808 scheint das Theater in diesem baulichen Zustande mit wohl kaum wesentlichen Veränderungen bestanden zu haben. Zu den Festtagen des Erfurter Kongresses (September und Oktober 1808) wurde es zum ersten Male, später noch in den Jahren 1822, 1831 und 1870 umgebaut.

Die Angaben im Gothaer Theater-Kalender 1786 lassen sich durch gelegentliche kleine Notizen in den Erfurter Gastspielakten und durch kurze Berichte über den baulichen Zustand des Theaters vor den Kongreßtagen[43]) folgendermaßen ergänzen:

Theatersaal

Der Theatersaal war nicht sehr groß.[43]) Er enthielt ein Parterre[44]) und eine Galerie. Die Galerie hatte antike Traillen, der Bühnenvorhang zeigte Blumengewinde.[43]) Ein Haupteingang führte von der Straße in das Parterre, ein Nebeneingang zur Galerie.[43]) Das Parterre war mit Bänken bestellt und bestand aus dem „ersten Platz" und aus dem „Parterre". Auf der einen Seite hatten sich einige Patrizierfamilien (schon früher) „drei Parterrelogen" abschlagen lassen.[45]) Die Galerie hatte keine Sitzplätze.

Bühne und Fundus

Ueber die Bühneneinrichtungen liegen keine näheren Mitteilungen vor. Die Dekorationen entstammten dem „Liebhaber"- oder „Nationaltheater" und genügten nur mäßigen Ansprüchen.

Beleuchtungswesen

Auch über Beleuchtungseinrichtungen ist nichts Näheres bekannt. Die Kosten für die Beleuchtung des Theaters betrugen pro Vorstellung 1 Tlr. 20 Gr.

IV. Die beiden Theater in Rudolstadt.

a) Das Theater auf dem Anger.

Das Angertheater von 1792 bis 1794

Wie schon im zweiten Hauptteile kurz angedeutet wurde, war „das neue Comödienhaus" auf dem Anger im Herbst 1792 unter dem Fürsten Friedrich Carl errichtet worden.

---

[43]) Vgl. Programm: Gymnasium Dionysianum zu Rheine, 1895/96 und 1896/97: H. Lucas, Erfurt in den Tagen vom 27. Sept. bis zum 14. Okt. 1808 (Bericht über den 28. Sept.)

[44]) Das Parterre lag damals um eine Etage tiefer als heute, also im Tunnelraum unter dem heutigen Saale.

[45]) G.-Sch.-Arch., Erfurt. Gastspielakten 1791: Regiebericht, 18. Aug. 1791.

Ueber Aussehen und innere Einrichtung des Gebäudes sind wir nur notdürftig durch gelegentliche Hinweise der Rudolstädter Theaterliteratur und der Gastspielakten[46]) orientiert. Bis zum Jahre 1794 war das Theater nichts weiter als eine aus Rundholz (zum Teil noch mit Borke daran) roh zusammengezimmerte kleine Bude, die mit einem Schindeldach versehen und innen mit Brettern verkleidet war. Die Bühne war 4 Kulissen tief[46]) und hatte keine Versenkungen.[46]) - Garderoben und Kasseneinrichtungen waren sehr mangelhaft.[46]) Der Zuschauerraum bestand aus einem Parterre und aus Galerielogen.

Das Theater 1794—1798

Durch den Umbau im Frühjahr 1794 wurde das Theater nicht unwesentlich verändert:

Zuschauerraum

Der Zuschauerraum, ein zweigeschossiger oblonger Saal, enthielt im Erdgeschoß das „Parterre" und in der Höhe des Obergeschosses an den beiden Längsseiten Galerien mit „geschlossenen Logen". Im vorderen Parterre befand sich mit 15—16 Bänken der „erste Platz", dahinter mit 9 Bänken der „zweite Platz" und im Hintergrunde die Stehplätze des „dritten Platzes". Auf der einen (wohl auf der rechten) Galerie befand sich als „Loge Nr. 1" die Hofloge (oder die „herrschaftliche Loge"), die elf Personen faßte; daneben lagen Loge Nr. 2 für fünfzehn, Nr. 3 für zwölf und Nr. 4 für sechs Personen. Ueber die Logeneinteilung auf der anderen Galerie ist nichts bekannt; sie dürfte ähnlich gewesen sein. Der ganze Zuschauerraum faßte etwa 500 Personen.[47])

Orchester

Ueber den Raum für das Orchester ist nichts Näheres bekannt; jedenfalls bot es Platz für etwa 30 Musiker.

Bühne

Die Bühne war fünf Kulissen tief, hatte drei Versenkungen und die nötige Maschinerie.[48]) „Die Skelets der Coulissen und die Stangen für die Gardinen waren nach der Größe der Lauchstädter gefertigt."[48])

Ankleidezimmer

Auf beiden Seiten der Bühne befanden sich die Ankleideräume für die Darsteller („Garderoben für Frauen und Männer mit Fenstern, Stühlen, Teppichen und Commodität").[48])

Beleuchtungswesen

Ueber die Beleuchtungseinrichtungen ist nichts bekannt.

Heizungsvorrichtungen waren nicht vorhanden, und wenn der Herbst früher ins Land zog, als man ihn erwartet hatte, machte sich die Kälte in dem leicht errichteten Gebäude recht unangenehm bemerkbar.

Zweiter Umbau 1798

Im Sommer 1798 wurde nochmals eine bauliche Veränderung vorgenommen, über die nichts Genaueres bekannt ist.

---

46) G.-Sch.-Arch., Rudolst. Gastspielakten 1794, Bericht von Willms u. Blos vom 25. Mai 1794.

47) G.-Sch.-Arch.: Rudolst. Gastspielakten 1794.

48) G.-Sch.-Arch.: Rudolst. Gastspielakten 1794, Bericht Willms-Blos vom 25. Mai 1794.

b) Das Schloßtheater.

Jetziger Zustand des Schloßtheaters

Das Schloßtheater auf der Heidecksburg ist noch in seinem alten Zustande erhalten. Es dürfte seit seiner Erbauung im Jahre 1786 überhaupt nicht mehr umgestaltet worden sein. Das Theater liegt im Nordflügel des Schlosses im ersten Stock, auf gleichem Flur mit den Räumen des Hofmarschallamtes. Da es seit einigen Jahren nicht mehr benutzt wird und jetzt als Rumpelkammer dient, war es nicht möglich photographische Aufnahmen zu machen. Die im Katasterbureau aufbewahrten „Baurisse der Heidecksburg“ haben auf den baulichen Zustand von Bühne und Zuschauerraum leider keine Rücksicht genommen, sondern geben nur die Umfassungsmauern an.

Der Theaterraum

Das Theater liegt in einem oblongen, unregelmäßig gebauten Saale, dessen Längsseiten 23 m und 21 m, dessen Schmalseiten 9,35 m und 10,70 m betragen. Der Saal geht durch zwei Stockwerke.

Bühne

Das Podium der Bühne liegt etwa 1½ m hoch und bildet ein Trapez, dessen Seiten 11,50 m und dessen Parallelseiten 9,35 m und 9,94 m lang sind. Das Proszenium springt in einem flachen Bogen in den Zuschauerraum vor. Die Bühne kann beiderseits mit 5 Kulissen bestellt werden, die in der Versenkung auf Holzschlitten zu verwandeln sind. Kulissen, Prospekte und Vorhang sind nicht mehr vorhanden; auch von der Maschinerie und den Beleuchtungseinrichtungen ist nichts zu erkennen. In der Versenkung bilden alte Leuchter und Lampen, alte Rollen und Zahnräder, Stricke, Taue und Latten ein wirres Durcheinander.

Orchester

Der Raum für das Orchester ist noch zu erkennen, wenn auch die Ballustraden nicht mehr stehen.

Zuschauerraum

Der Zuschauerraum hat den Grundriß eines Trapezes, dessen parallele Seiten 9,94 m und 10,70 m und dessen Längsseiten 11,60 m betragen. Es sind ein Parterre (mit einem niedrigen Podium im Hintergrunde für Stehplätze) und zwei Ränge vorhanden. In der Mitte des ersten Ranges, etwas hervorspringend, befindet sich die Hofloge. Das Gestühl des Zuschauerraumes ist nicht mehr vorhanden.

Ankleidezimmer

Die Schauspielerankleidezimmer lagen hinter der Bühne in einem dunkeln und in einem erhellten Raume. Jetzt werden sie als „Kavalierzimmer“ (Fremdenzimmer) benutzt.

Theaterkasse

Die Theaterkasse lag an der großen Flurtreppe, dem Eingange zum Theater gegenüber. Das Zimmer gehörte zuletzt zum Hofmarschallamte; in der alten Tür befand sich noch bis vor wenigen Jahren das Klappfenster für den Theaterkassierer.

Vierter Hauptteil:

Die Grundsätze der Weimarischen Theaterleitung während der Frühzeit der Goethischen Direktionsführung: 1791—1798.

I. Charakter der Weimarischen Hof-Schauspielergesellschaft.[1]

Wie die „Churfürstl. Sächs. privil. Deutsche Schauspieler-Gesellschaft des Franz Seconda“ in Dresden, Prag und Leipzig, so war auch die in Weimar und auf einigen thüringischen Filialbühnen spielende „Deutsche Schauspieler-Gesellschaft des Directors Joseph Bellomo“ ein privatkapitalistisches Theaterunternehmen ihres „Prinzipals“ („Directeurs“, „Entrepreneurs“). Wie die sächsische Truppe, so wurde auch die Weimarische nur für die Winterspielzeit in der Residenz vom Hofe subventioniert. Bellomos privatkapitalistisches Unternehmen

Mit der Uebernahme einer Schauspielertruppe in die eigene Regie des Hofes schuf Carl August eine „Herzogliche Hof-Schauspieler-Gesellschaft“. Weimar bekam durch diese neue „Entreprise“ für die Wintermonate ein stehendes „Hoftheater“, d. h. eine in erster Linie für die „gnädigsten Herrschaften“ und die „Hofgesellschaft“ geschaffene Bühne, die dann auch weiteren Schichten der Bevölkerung, dem „Publikum“, zugänglich war. Die Einnahmen durch die Abendkasse und das Abonnement, selbst der Zuschuß des Hofes reichten indessen nicht aus, um die Truppe auch nur den Winter hindurch zu erhalten. Diese wirtschaftlichen Schwierigkeiten wurden überwunden, indem man die Bellomoschen Gastspielfahrten beibehielt und dadurch die Hoftheatergesellschaft nicht nur den Sommer über zusammenhielt, sondern sogar eine Beihilfe für die Saison in der Residenz erübrigte. Die Filialbühnen wurden dadurch natürlich in erster Linie geschäftliche Unternehmungen. Solche durch wirtschaftliche Gründe diktierten Gastspielfahrten wurden selbst von angesehenen Gesellschaften unternommen und schadeten durchaus nicht ihrem künstlerischen Rufe. So unterhielt z. B. das hochberühmte Kurfürstliche Nationaltheater in Mainz eine Filialbühne in Frankfurt a. M., so bezog die tüchtige, in der

Die Hof-Schauspielergesellschaft

Gastspielfahrten

[1] Neben den zahlreichen Theaterzeitschriften, Kalendern, Almanachen usw. gewähren besonders die Memoiren u. Autobiographien der Schauspieler Einblick in die rechtlichen, wirtschaftlichen, künstlerischen, technischen u. sozialen Verhältnisse des damaligen deutschen Theaters. Daß es nicht möglich war, die Quellen hier jedesmal einzeln u. vollständig zu zitieren, bedarf wohl keiner weiteren Erklärung.

kurfürstlichen Residenz Hannover spielende Großmannsche Gesellschaft das Badetheater in Pyrmont und die Bühne in der landgräflichen Residenz Cassel oder die Theater in Bremen und Osnabrück.

Hoftheater und Nationaltheater

Die neue Weimarische Schaubühne hatte — wie gesagt — ausdrücklich den Titel eines „Hoftheaters", nicht den damals verbreiteteren eines „Nationaltheaters" erhalten. Ob und welche Gründe dafür maßgebend waren, ist nicht ersichtlich. Es erscheint mir aber geboten, an dieser Stelle ein paar allgemeine Worte über diese Titelfrage einzuflechten: Der Begriff „Hoftheater" war gegeben, wenn eine Gesellschaft „vom Hofe bezahlt wurde",[2]) wenn sie in mehr oder minder offiziellem Verhältnis zum Hofstaate stand. Den Begriff „Nationaltheater", der seit 1776 nach dem Muster der Kaiserlichen Schaubühne in Wien in Mode gekommen war, konnte man weniger gut definieren. „Es bedienten sich mehrere Theater dieses Titels als eines Vorzugs vor andern";[2]) gewöhnlich verstand man unter „Nationalbühne" ein stehendes Theater in einer mittleren oder größeren Stadt, an dem leidlich künstlerisch gearbeitet wurde.[3]) In Residenzstädten identifizierte man oft ohne weiteres die Bezeichnungen „Hofbühne" und „Nationalbühne", und nicht selten las man in Kalendern und Zeitschriften, „daß der Fürst das Theater mit dem Tittel: Nationaltheater beehrt habe."[2]) Jedenfalls wurde damals der Titel „Nationalbühne" ohne besondere Beziehung, ja, ich möchte fast sagen: gedankenlos gebraucht, und wir finden es ganz verständlich, wenn der Gothaer Theater-Kalender 1793[3a]) schreibt: „Die Benennung Nationaltheater, wenn es deren nicht allenfalls noch mehrere in einer Stadt giebt, auf welchen in anderen Sprachen Schauspiele aufgeführt werden, ist und bleibt nichts als ein privilegirter Nonsens, und ich ziehe das Wort Hoftheater weit vor. — Schröder wird seine Bühne nie Nationaltheater nennen; weil er beständig weiß, was er sagt."

Diese Erörterungen über die Privat-, Hof- und Nationalbühnen (— d. h. also über die verschiedenen Formen der Theaterunternehmungen —) führen uns dazu, überhaupt einmal die Kardinalfrage nach den Beziehungen zwischen Bühne und Publikum, Bühne und Staat, zwischen Bühne und Kirche und zwischen Bühne und Sittlichkeit zu stellen und zu beantworten.

Bühne und Publikum

Wie wir schon im ersten Hauptteile dieses Buches ausgeführt haben, bildete im 18. Jahrhundert das Theater einen der Brennpunkte, — oder, besser gesagt, den Brennpunkt des öffentlichen Lebens. Das große Publikum sah freilich in der Schaubühne kaum etwas anderes als eine Stätte des Vergnügens, der Unterhaltung und der Geselligkeit. Die wissenschaftlich und besonders die philo-

---

[2]) G. Th.-K. 1792, S. 33.

[3]) Vgl. Mann. Th.-K. 1796, I., S. 49: „Neuerdings nennt man jede stehende Bühne: Nationalbühne."

[3a]) S. 30.

sophisch gebildeten Köpfe standen aber dieser „äußerlichen" Anschauung mit tiefster Entrüstung gegenüber. Ihnen galt die Schaubühne als eine „moralische" Anstalt; sie sollte „erziehen", d. h. sie sollte die bürgerliche Gesellschaft fördern, indem sie die Tugend schön, das Laster häßlich, die Torheit komisch malt, sie sollte praktische Lebensweisheit an Menschenschicksalen lehren, den Großen Wahrheit predigen und Aufklärung und Toleranz verbreiten.

Der lauteste Rufer für diese Ziele war der junge Schiller gewesen, als er seinen Aufsatz schrieb: „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?" (— denselben Aufsatz, dem er erst kurz vor seinem Tode die zu vielen Mißdeutungen Anlaß gebende Ueberschrift gab: „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet." —) Und seither hatten sich die meisten Theaterzeitschriften zu Sprachrohren dieser Anschauung gemacht.

Bühne und Staat

Wenn auch — wenigstens bis zu einem gewissen Grade — die Regierungen der einzelnen deutschen Staaten die hohe Kulturbedeutung der Künste anerkannten, so versuchten sie doch kaum, ihre Pflege für das Staatsleben fruchtbar zu machen. Besonders brachten sie dem Schauspielwesen durchaus nicht die gebührende Aufmerksamkeit entgegen.[4]) Wo der dramatischen Kunst beachtenswerte Pflegestätten erstanden, wo wirklich hohe schauspielkünstlerische Leistungen erblühten, da geschah es fast ausschließlich im Schutze fürstlicher Hofhaltungen.

Selbst in den so wichtigen Fragen der „Konzessionierung" oder „Privilegierung" der Schauspieldirektoren für die verschiedenen Staaten, Provinzen oder Städte herrschte bei den Behörden noch der alte Schlendrian, ja, man möchte sagen, die alte unverantwortliche Sorglosigkeit, und alle noch so dringend gestellten Forderungen der Dramaturgen nach „staatlicher Aufsicht und staatlichem Schutz der Schaubühnen" verhallten ungehört. Nach den künstlerischen und wissenschaftlichen Fähigkeiten des Prinzipals, nach seinem sittlichen Verhalten wurde kaum gefragt: es gab noch immer „keine Sittenpolizei über Schauspieldirektionsunfug",[5]) häufig genug wurde „das Privilegium dem Meistbietenden gegeben",[5]) und „Ausländer, die weder deutsch schreiben noch lesen konnten, Juden und Kaufleute übernahmen die Direktionen."[6])

Aufsicht und Zensur in Weimar

In Weimar unterstanden weder die Bellomoschen Entreprise noch die Hofschauspielergesellschaft der Staatsregierung, sondern lediglich dem

---

[4]) Vgl. Hill, S. 55, 136. — Reichard, Olla Potrida 1794, III., 42. — Ann. d. Th. 1794, Heft 13. — Rheinische Musen, IV., 5, S. 164. — M. Th.-K. 1796, I., S. 37. —

Siegmund Grüners Aufsatz: „Ist der Staat verbunden, dem Schauspielerstande eine bürgerliche Existenz und Würde zu verleihen oder sich für die Sache selbst zu interessieren?" in G. Th.-K. 1793, S. 31—41; 1794, S. 40—62; 1796, S. 42—68. —

Vgl. auch die Ausführungen von Wilhelm, Laertes und Philine über Bühne und Staat in den „Lehrjahren", II., 4 (G. W., I., 21, S. 140).

[5]) G. Th.-K. 1798, S. XLIV.: „Ueber Theater-Direktionen." —

Ueber die Konzessionierung einer Gesellschaft, vgl. z. B. auch „Lehrjahre", I., 14 (G. W., I., 21, S. 79) u. III., 1 (S. 135).

Hofstaate. Selbst die Zensur lag nicht in den Händen einer staatlichen Behörde, sondern wurde wie bei anderen Hofbühnen durch das Hofmarschallamt ausgeübt.

Spielerlaubnis für fremde Gesellschaften im Weimarischen Staate

Die Weimarischen Gesellschaften verfügten auch keineswegs (wie man vielleicht annehmen könnte) über ein „ausschließliches" Privilegium im gesamten Herzoglich Sachsen-Weimar und Eisenachischen Staatsgebiet. Der Herzog erteilte vielmehr an fremde Gesellschaften, sowohl für das „Fürstentum Weimar mit der Jenaischen und Hennebergischen Landesportion" als auch für das „Fürstentum Eisenach", gelegentlich die „Erlaubnis", einzelne Vorstellungen, ja, selbst längere Gastspiele zu geben.[6]) Im Weimarischen Landesteil konnte diese Spielerlaubnis aus leicht verständlichen Gründen nur bei Abwesenheit der heimischen Gesellschaft erlangt werden; für das immerhin abgelegene Fürstentum Eisenach war die landesherrliche Genehmigung leichter zu erhalten.

Goethes Ansichten über die Gegner einer Emanzipation der Schaubühne

Ueber die Beziehungen der Schaubühne zu Polizei, Religion und Sittlichkeit hat Goethe in einem Aufsatze, „Deutsches Theater" betitelt,[7]) bemerkenswerte Ausführungen gemacht. Er sagt hier: „Das Theater ist in dem modernen bürgerlichen Leben, wo durch Religion, Gesetze, Sittlichkeit, Sitte, Gewohnheit, Verschämtheit und so fort der Mensch in sehr enge Gränzen eingeschränkt ist, eine merkwürdige und gewissermaßen sonderbare Anstalt. — Zu allen Zeiten hat sich das Theater emancipirt, sobald es nur konnte, und niemals war seine Freiheit oder Frechheit von langer Dauer. Es hat drei Hauptgegner, die es immer einzuschränken suchen: die Polizei, die Religion und einen durch höhere sittliche Ansichten gereinigten Geschmack. — Die gerichtliche Polizei machte den Persönlichkeiten und Zoten auf dem Theater bald ein Ende. Die Puritaner in England schlossen es auf mehrere Jahre ganz. In Frankreich wurde es durch die Pedanterie des Cardinal Richelieu gezähmt und in seine gegenwärtige Form gedrängt, und die Deutschen haben, ohne es zu wollen, nach den Anforderungen der Geistlichkeit ihre Bühne gebildet." — Das deutsche Theater, so führt Goethe weiter aus, hätte sich vielleicht in seiner eigentlichen Heimat, Süddeutschland, aus rohen und doch schwachen, fast puppenspielartigen Anfängen nach und nach zum Kräftigen und Rechten durchgearbeitet, wenn nicht diese Entwicklung in Norddeutschland, besonders in Leipzig unter Gottschedschem Einfluß durch schale und aller Production unfähige Menschen gestört worden wäre und wenn nicht die Hamburgischen Geistlichen überhaupt der Schaubühne den Krieg erklärt hätten. „Es entstand schon vorher die Frage: ob

Schaubühne und Polizei

Schaubühne und Religion

[6]) So „ertheilten Ihro Herzogl. Durchl. dem Directeur Ziehr senior" im April 1791 „gnädigste Erlaubniß, im Weimarischen Lande mit seiner Gesellschaft spielen zu dürfen", vgl. G. Th.-K. 1792, S. 355.
So gastierte am 18. Juli 1795 — also während die Hofschauspielergesellschaft in Lauchstedt weilte — im Weimarischen Komödienhause die Kindergesellschaft des Direktors Ludwig Ruth.

[7]) G. W., I., 40, S. 174.

überall ein Christ das Theater besuchen dürfe; und die Frommen waren selbst untereinander nicht einig, ob man die Bühne unter die gleichgültigen (adiaphoren) oder völlig zu verwerfenden Dinge rechnen solle. In Hamburg brach aber der Streit hauptsächlich darüber los, inwiefern ein Geistlicher selbst das Theater besuchen dürfe; woraus denn gar bald die Folge gezogen werden konnte, daß dasjenige, was dem Hirten nicht zieme, der Heerde nicht ganz ersprießlich sein könne. — Dieser Streit, der von beiden Seiten mit vieler Lebhaftigkeit geführt wurde, nöthigte leider die Freunde der Bühne, diese der höheren Sinnlichkeit eigentlich nur gewidmete Anstalt für eine sittliche auszugeben. Sie behaupteten, das Theater könne lehren und bessern und also dem Staat und der Gesellschaft unmittelbar nützen. Die Schriftsteller selbst, gute wackere Männer aus dem bürgerlichen Stande, ließen sich's gefallen und arbeiteten mit deutscher Biederkeit und geradem Verstande auf diesen Zweck los, ohne zu bemerken, daß sie die Gottschedische Mittelmäßigkeit durchaus fortsetzten und sie, ohne es selbst zu wollen und zu wissen, perpetuirten. — Ein Drittes hat sodann auf eine fortdauernde und vielleicht nie zu zerstörende Mittelmäßigkeit des deutschen Theaters gewirkt. Es ist die ununterbrochene Folge von drei Schauspielern, welche, als Menschen schätzbar, das Gefühl ihrer Würde auch auf dem Theater nicht aufgeben konnten und deßhalb mehr oder weniger die dramatische Kunst nach dem Sittlichen, Anständigen, Gebilligten und wenigstens scheinbar Guten hinzogen. Ekhofen, Schrödern und Ifflanden kam hierin sogar die allgemeine Tendenz der Zeit zu Hülfe, die eine allgemeine An- und Ausgleichung aller Stände und Beschäftigungen zu einem allgemeinen Menschenwerthe durchaus im Herzen und im Auge hatten. — Die Sentimentalität, die Würde des Alters und des Menschenverstandes, das Vermitteln durch vortreffliche Väter und weise Männer nahm auf dem Theater überhand. Wer erinnert sich nicht des Essighändlers, des Philosophen ohne es zu wissen, des ehrlichen Verbrechers und so vieler verwandten Stücke."

Die falsche Ansicht von der Schaubühne als „sittlichen" Anstalt

Zum Schlusse dieses Abschnittes müssen wir noch einige Ausführungen geben über die Physiognomie der hier zur Behandlung stehenden ersten Periode der Goetheschen Direktion (Ostern 1791 bis Michaelis 1798).

Die Physiognomie der Goethischen Direktion: 1791—1798

Die erste Periode zeigt keine ausgeprägte Eigentümlichkeit. Sie ist sowohl in administrativer als auch in geschäftlicher und künstlerischer Beziehung eine Zeit der Vorbereitung und des Werdens, eine Zeit der Gärung und Unruhe, eine Zeit des Ringens und Strebens.

Nach Goethes Ansicht[8]) zeigt jede der verschiedenen Epochen des Weimarischen Theaters (— d. h. also die Zeit Seylers, der

[8]) Vgl. G W., I., 40, S. 73: „Weimarisches Hoftheater. Februar 1802."

Liebhaberbühne und Bellomos —) „dem aufmerksamen Beobachter ihren eigenen Charakter, und die früheren lassen in sich die Keime der folgenden bemerken". „Die Geschichte des Hoftheaters möchte denn auch wieder in verschiedene Perioden zerfallen."[8])

Die Jahre 1791 bis 98 nennt Goethe nicht eine Zeitspanne, sondern teilte sie in zwei Epochen, die er von der Begründung (Ostern 1791) bis zu Ifflands erstem Gastspiel (im April 1796) und bis zum Umbau des Theaters (im Herbst 1798) rechnete.[8])

Vielleicht aber gliedern wir den Zeitraum 1791 bis 98 besser in drei Abschnitte, indem wir die erste von Goethe angenommene Epoche nochmals zerlegen. Wir kommen dann zu der nachstehenden und — wie wir glauben — überzeugenden

Einteilung:

1. Die Zeit von Ostern 1791 bis Ostern 1793: Die Hof-Schauspielergesellschaft — (die übrigens allgemein in Weimar ganz einfach nur als Nachfolgerin der Bellomoschen Truppe angesehen wurde) — steht während dieser beiden Jahre im Zeichen der Fischerschen Regie. Die Oberdirektion fungiert eigentlich nur als Aufsichtsbehörde. Die administrativen, geschäftlichen und künstlerischen Maßnahmen und Verhältnisse haben gegen diejenigen der Bellomoschen Entreprise nur eine geringe Steigerung zum Besseren erfahren. Goethes Anteil an der Probenarbeit ist gering. Die Spielweise der Weimaraner ist ein nur von den gröbsten Auswüchsen befreiter Naturalismus.

Goethe charakterisierte diese Zeit seiner Direktion treffend, wenn er sich für das Schema zu den beiden bühnengeschichtlichen Aufsätzen „Weimarisches Hoftheater" und „Ueber das deutsche Theater" folgende Stichworte notierte:

„Vortheil das Theater aus den Händen eines Directeurs zu nehmen[9])
Erst Schlendrian[10])
Das Gegenwärtige und Mögliche zuerst[10])
Zu Anfang (ao 1791) blieb man zuerst in dem Bellomoischen Schlendrian; doch arbeitete man gleich auf ein lebhaftes geistreiches Zusammenspielen. So auch auf Uebereinstimmung des übrigen Aeußeren."[9])

2. Die Zeit von Ostern 1793 bis Ostern 1796: Sie beginnt im März 1793 mit dem Erlaß eigener Theatergesetze, mit dem Abstoßen unbrauchbarer und dem Engagement neuer hoffnungsvoller Mitglieder und mit der Teilung der Regiegeschäfte in das „Kunstfach" und das „ökonomische Fach". Sie steht im Zeichen der Vohs-Willmsschen und der Vohs-Seyfarthschen Regie. Sie ist gewidmet der von

---

[9]) G. W., I., 40, S. 403 (Paralipomena 2).
[10]) Ebenda (Paralipomena 1).

Goethe jetzt eifriger betriebenen Reinigung des Ensembles von den Schlacken des Naturalismus. Sie schließt im April 1796 mit dem epochemachenden, noch in einem stillosen Ensemble stattfindenden und deshalb doppelt virtuosenhaft wirkenden ersten Iffland-Gastspiel.

Auch über diese Jahre geben Goethes Notizen bezeichnende Schlagworte:

„Nach und nach das Wünschenswerthe, bis zum beinahe Unmöglichen unternommen.[10])
Mäßige Anforderung an Garderobe der Acteurs, geringe an die Statisten.[9])
Mäßige an Decorationen geringe an Einsatzstücke, welche der Direktor stellen mußte.
Mit dem Costüm ward es nicht genau genommen nur nicht unschicklich
Dekorationen p. p. symbolisch.“ [9])

3. Die Zeit von Ostern 1796 bis Herbst 1798: Sie steht vorwiegend im Zeichen der Regie des Wöchner-Kollegiums Becker-Schall-Genast. Sie ist die Zeit des Ringens nach einer stilvollen naturalistischen Darstellungsweise im Mannheimisch-Ifflandschen Geiste. Sie sieht die ersten Triumphe der in Mannheim gebildeten Dem. Jagemann. Sie erlebt ihren Höhepunkt im zweiten Iffland-Gastspiel, das jetzt in dem Mannheimisch beeinflußten Weimarischen Ensemble vor sich geht.

Für diese dritte Zeitspanne liegen ebenfalls kleine Skizzen Goethes vor:

„Schiller nähert sich in seinen Arbeiten der Möglichkeit einer Aufführung
Daher die Theilung des Wallensteins
Einleitung zu versificirten Stücken
Neuer Theaterbau.“ [10])

II. Die Verwaltungsbehörden und Vorstände.

1. Die Oberdirektion.

Die Oberdirektion

Die Leitung des gesamten Theaterwesens hatte Carl August einer „Ober Direction" übertragen, die dem „Fürstl. Hof Marschall Amte" angegliedert worden war.

Die Oberdirektion war die höchste Behörde für die verwaltungstechnischen, wirtschaftlichen und künstlerischen Verhältnisse der Hof-Schauspielergesellschaft. Sie war — juristisch gesprochen — eine bureaukratische Behörde, da sie die gesamten Machtbefugnisse in die Hände eines Oberbeamten legte. Nur für die Regelung der ökonomischen Fragen bestand eine Art kollegialischer Geschäftsführung.

Goethe

Goethe — als der von Carl August beauftragte oberste Beamte der Oberdirektion — war sich selbst sein erster Verwaltungsbeamter, sein eigener geschäftskundiger Unternehmer, sein erster Dramaturg und Regisseur. Die großen Erfolge seiner Wirksamkeit schrieb er allein seiner unumschränkten Stellung als Theatermonarch zu. „Ich will nicht leugnen, das Weimarische Theater war etwas," so bekannte er später gegen Eckermann. „Die Hauptsache aber war dieses, daß der Großherzog mir die Hände durchaus frei ließ und ich schalten und machen konnte wie ich wollte." Neben der Leitung des Ganzen hatte sich Goethe die besondere Aufsicht über die künstlerischen Angelegenheiten der Bühne vorbehalten.

Kirms

Kirms — der ja schon bei der Bellomoschen Gesellschaft als Vertreter des Hofmarschallamtes und als tüchtiger Verwaltungsbeamter hervorgetreten war — hatte auch bei der Hof-Schauspielergesellschaft die Leitung der ökonomischen Angelegenheiten und „die Einrichtung und die Polizey im Parterre"[11]) übernommen.[12]) „Kirms hat sich in einer Zeit Verdienste erworben, wo es noch galt zu sparen, mit Wenigem viel zu machen", so äußerte sich Goethe über ihn

---

[11]) G. W., IV., 12 (Nr. 3567, vom 9. VI. 1797), S. 146.

[12]) Kirms' Stellung in der Oberdirektion entsprach ungefähr derjenigen des Hofkammerrats Lionhard in Mannheim, der der „Churfürstlichen theater Intendance zum oekonomie- und Revisionsgeschäfte beygeordnet" war (vgl. Walter, Mannheimer Theaterarchiv, S. 143).

zum Kanzler v. Müller.[13]) Und in der Tat, der Herr Landkammerrat erwies sich nicht nur als ein ausgezeichneter, umsichtiger und sparsamer Geschäftsmann, sondern griff auch häufig, besonders während der oft tage- und wochenlangen Abwesenheit Goethes, in die künstlerischen Verhältnisse ein.

Ebenso wie der Mannheimer Intendant Wolfg. Her. v. Dalberg „keine belohnung für die mit jeder theater direction verknüpften mühe und unannähmlichkeit" erhielt, so bezogen auch Goethe und Kirms keine besonderen Gehälter für ihre Direktionstätigkeit. „Ich hatte keinen Heller für meine Direction", so erzählte Goethe später,[13]) „ich wendete noch viel Geld daran, die Acteurs herauszufüttern und genoß das Vorrecht eines Souverains, genereus zu sein nach Herzenslust. Ja wir sind aus einer alten andern Zeit her und brauchen uns ihrer nicht zu schämen."

Subalternbeamte

Die subalternen Stellungen eines Theatersekretärs und Protokollführers versah der Hofmarschallamts-Registrator (Hof-Sekretär) Burkhardt,[14]) die des Revisors der Theaterkasse der Hofmarschallamts-Registrator (Hof-Kontrolleur) Seyfarth.[15])

Hoftheater-Kommission

Durch die auf Goethes Wunsch vom Herzoge am 1. August 1797 genehmigte Umgestaltung der Oberdirektion wurde die bureaukratische Verfassung der Bühnenleitung durch das Kollegialsystem ersetzt. Die Amtshandlungen, Beschlüsse und Befehle gingen nun nicht mehr von einem einzelnen Oberbeamten aus, sondern — entsprechend der juristischen Auffassung — „von einem aus drei stimmführenden Mitgliedern bestehenden Amtsverein."[15a]) Dieser erhielt die Bezeichnung: „F.[ürstlich] S.[ächsische] zur Dirigirung des Hoftheaters gnädigst verordnete Commission" („F. S. Hoftheater Commißion.") Der alte Titel „Ober Direction" wurde indessen daneben gewohnheitsmäßig weitergebraucht.

---

[13]) Biedermann, Gespräche, V., 50, Nr. 933, 16. III. 1824.

[14]) Georg (Gottfried Theodor) B. Geb. Weimar: 10. V. 1750. Get.: Hofkirche, 12. V. — Eltern: Geh. Canzlist Jacob Bernhard B. u. Johanna Dorothea Magdalena B., geb. Ehlin. —
Wurde, nachdem er Registr. bei der Regier.-Kanzlei gewesen war, am 15. V. 92 „Hof Marschallamts Registrator beym Hof u. Stall Amt" mit 200 Thlr. Gehalt. — 10. XII. 94: „Hof Marschallamts Secretair" mit 250 Thlr. — (Vgl. G. H.- u. St.-Arch. Weim.: B 25 781, S. 117, 127 u. A 9550.) —
Gest.: 20. IV. 1819, abends 9 Uhr, am Nervenschlag; beerdigt: 22. IV.

[15]) Johann Ludwig August S. Geb.: Weimar, 31. I. 1741. Get.: Hofkirche. 1. II. — Eltern: Bothenmeister (später Canzley Secret.) Johann Paulus S. u. Dorothea Christiane S., geb. Rumpelin.
Stud. iur. Wurde 31. X. 70 Nachfolger des † Hof- u. Stallschreibers Schulze. — 9. IV. 71: „Hof M. A. Canzlist" mit 120 Rthlr. — 20. V. 80: „Hof M. A. Registr." mit 200 Tblr. — Mai 92: „Hof-Controleur mit dem Range eines Secretärs." — (Vgl. G. H.- u. St.-Arch. Weimar: B 25 781. S. 117, 136, 148.) —
Gest.: Weimar, 11. IV. 1802 an Bauchentzündungsfieber.

[15a]) Vgl. auch G. W., IV., 13, S. 171 (Nr. 3809 an Kirms, 11. VI. 1798).

Den Vorsitz in dem neuen Direktorium übernahm Goethe. Der Hofkammerrat Kirms erhielt statt seiner bisherigen „Aßistenz"-Stellung die eines Mitgliedes. Als drittes Mitglied trat der Kammerherr von Luck neu hinzu.

Goethe — Die Arbeitsteilung blieb für Goethe und Kirms die gleiche. Goethe blieb auch weiterhin der geistige Mittelpunkt der Hofbühne und der Leiter der künstlerischen Angelegenheiten; Kirms stand ihm als Stellvertreter und Berater und als Verwalter der ökonomischen Geschäfte zur Seite; von Luck übernahm die „Disciplinsachen",[16]) trat aber so gut wie gar nicht hervor.

Kirms

von Luck

Geschäftsführung — Die Art der Geschäftsführung der Weimarischen Ober-Direktion (bzw. Hoftheaterkommission) entsprach durchaus derjenigen der zeitgenössischen Intendanturen oder Generaldirektionen. Deshalb stoßen wir in den Akten zuweilen auf Briefe und Schriftstücke, die an die „Intendanz des Weimarischen Hoftheaters" gerichtet sind; auch von Goethe wird gelegentlich als dem „Intendanten" der Hofbühne gesprochen.

Aufgaben der Ober-Direktion — Die Aufgaben der Ober-Direktion lassen sich in großen Zügen wie folgt umschreiben:

1. Instandhaltung der Theatergebäude und Instandhaltung und Ergänzung des Theaterfundus;
2. Zusammenstellung und Ergänzung des Personals, vor allem: Prüfung und Engagement der Darsteller und Verpflichtung namhafter Künstler zu Mustergastspielen auf der Weimarischen Hofbühne;
3. Aufstellung des Spielplanes, Prüfung und Annahme (oder Ablehnung) neuer Werke;
4. Einrichtung und Leitung der Winterspielzeit in Weimar und Einrichtung und Oberleitung der Sommersaison in den Gastspielorten.

Daneben bemühte sich die Ober-Direktion, die Aufgaben, Pflichten und Rechte des künstlerischen und technischen Personals durch Gesetze, Vorschriften und Anweisungen festzulegen und Ordnung und System in diese vielgliedrige „Societät",[17]) diesen „wunderbaren mystischen Körper"[17]) zu bringen, der „mannigfaltigem Wechsel ausgesetzt"[17]) ist und „bei dem man hundert Rücksichten zu nehmen hat."[17]) Zudem galt um das Jahr 1795 nach allgemeiner Ansicht der Besitz einer „Bühnen-Verfassung" geradezu als das Zeichen einer guten Gesellschaft, während diejenigen Truppen, die „noch nicht einmal Theatergesetze" hatten, zu den Schmieren zählten.[18])

---

[16]) Vgl. G. W., IV., 13, Nr. 3739, S. 73 (24. II. 1798 an Kirms).

[17]) G. W., IV., 13, S. 27 (Nr. 3716 an W. G. Ch. v. Egloffstein, zirka 15. I. 1798).

[18]) Vgl. auch „Lehrjahre", III., 4. (G. W., I., 21, S. 262): „Die Gesellschaft wurde in dem Schlosse eingetheilt und Melina befahl sehr strenge, sie sollten sich nunmehr ordentlich halten, die Frauen sollten besonders

Goethe über seine Tätigkeit als Intendant

Goethe war sich der Schwierigkeiten der auf ihm lastenden Arbeiten bewußt. Er bedauerte auch nicht die Zeit, die er während der langen Jahre seiner Theaterleitung für sein schriftstellerisches Wirken verlieren mußte. „Freilich," sagte er zu Eckermann, „ich hätte indeß manche guten Stücke schreiben können, doch wenn ich es recht bedenke, gereut es mich nicht. Ich habe all mein Wirken und Leisten immer nur symbolisch angesehen, und es ist mir im Grunde ziemlich gleichgültig gewesen, ob ich Töpfe machte oder Schüsseln."[19])

Goethes Ansicht über das Theater

Nach Goethes Ansicht[20]) ist das Theater „eine von denen Anstalten, die wir am seltensten als Object ansehen. Wir nehmen entweder Theil daran oder keinen, wir suchen es oder fliehen es und fragen nur in jedem einzelnen Falle, ob es uns unterhält oder lange Weile macht . . ."

Seinem Berufskollegen, dem Salzburger Theaterintendanten von Moll, schrieb er am 2. Juli 1797 anläßlich einer Engagementsverhandlung:[21]) „Leider ist alle theatralische Wirkung nur für den Augenblick; und so ist, ich darf es wohl aus langer Erfahrung sagen, auch alles übrige, was sich auf's Theater bezieht; selbst die nächstkünftige Zeit darf uns kaum beschäftigen, und kein Plan gelingt, der einigermaßen in die Ferne geht. Wem die Aufsicht über eine solche Anstalt aufgetragen ist, der muß wohl nach Grundsätzen und im Ganzen in einer Folge handeln; aber er gewöhnt sich doch nach und nach, so wie die Schauspieler selbst, von einem Tage zum andern, von einem Monat zum andern zu leben."

Und in gleicher Weise spricht er sich in dem Aufsatze „Weimarisches Hoftheater"[22]) über Schaubühne und Bühnenleitung aus: „Das Theater ist eines der Geschäfte, die am wenigsten planmäßig behandelt werden können; man hängt durchaus von Zeit und Zeitgenossen in jedem Augenblicke ab; was der Autor schreiben, der Schauspieler spielen, das Publicum sehen und hören will, dieses ist's, was die Directionen tyrannisirt und wogegen ihnen fast kein eigner Wille übrig bleibt. Indessen versagen in diesem Strome und Strudel des Augenblicks wohlbedachte Maximen nicht ihre Hilfe, sobald man fest auf denselben beharret und die Gelegenheit zu nutzen weiß sie in Ausübung zu setzen."

---

wohnen und jeder nur auf seine Rollen, auf die Kunst sein Augenmerk und seine Neigung richten. Er schlug Vorschriften und Gesetze die aus vielen Puncten bestanden, an alle Thüren. Die Summe der Strafgelder war bestimmt, die ein jeder Übertreter in eine gemeine Büchse entrichten sollte . . ." Vgl. auch IV., 2 (G. W., I., 22, S. 24). —

Vgl. z. B. ferner die Einleitung zu den Weimarischen Theatergesetzen (Vohs-Willms) vom 7. III. 1793.

19) Biedermann, Gespräche, V., S. 75, Nr. 941, 2. V. 1824.

20) Aus einem (wohl im Nov. 1795 geschriebenen) Aufsatz: „Über die verschiedenen Zweige der hiesigen Thätigkeit."

21) G. W., IV., 12 (Nr. 3595), S. 180.

22) G. W., I., 40, S. 73. — [Vgl. dazu auch Melinas Ausführungen über seinen Direktor: „Lehrjahre", I., 14 (G. W., I., 21, S. 79).]

Der Kanzler Müller weiß von einer im ähnlichen Sinne geführten Unterhaltung am 25. Februar 1820 zu berichten,[23]) wobei „Goethe aus der Zeit seiner Theaterregentschaft erzählte: Es sei eine Art Zigeunerwirtschaft und müsse als solche extraordinario modo gehandhabt werden. Schröder habe immer nur die gewöhnlichen Lebensregeln darauf anwenden wollen.“

Welche Regeln und Maximen es nun waren, nach denen Goethe sein Bühnenschifflein durch die Fährnisse des Theaterfahrwassers steuerte — das hat er leider, wie bereits gesagt, nirgends im Zusammenhange ausgesprochen. Es wird die Aufgabe des vierten Hauptteiles unserer Abhandlung sein, nach den überall verstreuten Niederschriften, Bemerkungen und Aussprüchen Goethes und nach dem umfangreichen Aktenmaterial die Grundsätze der Weimarischen Theaterleitung zusammenzustellen und zu erläutern.

2. Die Regie.

Die Regie als Subdirektion

Der Oberdirektion war die „Regie“ unterstellt. Man verstand darunter eine Art Subdirektion für die laufenden Angelegenheiten des Theaters, sowohl in verwaltungstechnischer als auch in künstlerischer und geschaftlicher Beziehung. Auch bei anderen Theatergesellschaften, z. B. in Berlin, in Altona oder bei der Secondaschen Truppe in Dresden war in ähnlicher Weise die Regie der eigentlichen Theaterleitung beigegeben.[24])

Besonders in den Gastspielorten trat die Regie der Weimarischen Gesellschaft als ziemlich selbständig arbeitendes Verwaltungsorgan an Bedeutung hervor.

Die dienstliche Stellung des Regisseurs bei den deutschen Gesellschaften

Die Führung der Regiegeschäfte galt allgemein an den deutschen Bühnen weniger als eine künstlerische Tätigkeit, denn als eine „Dienstverrichtung“, mit der viel Verdruß, Sorge und Aufregung verbunden war.[25]) Auch Wilhelm Meister hatte diese üble Erfahrung machen müssen. Wir lesen im 16. Kapitel des V. Buches:[25a]) „Serlo glaubte eine gewisse Neigung zwischen Wilhelmen und Aurelien zu entdecken, und wünschte sehr, daß sie ernstlich werden möchte. Er hoffte den ganzen mechanischen Teil der Theaterwirtschaft Wilhelmen aufzubürden, und an ihm, wie an seinem ersten Schwager, ein treues und fleißiges Werkzeug zu finden. Schon hatte er ihm nach und nach den größten Theil der Besorgung unmerklich übertragen . . .“ „Nun gab es auch bald innerliche Un-

---

23) Biedermann, Gespräche, III., S. 18, Nr. 750.

24) Vgl. z. B. auch Heinrich Becks Regieführung in Mannheim (nach Walter, Mannheimer Theaterarchiv, I., S. 226—248, und nach Knudsen S. 97—107).

25) Vgl. hierzu z. B. die Regieberichte Heinrich Becks bei Walter, Mannheimer Theaterarchiv, I., S. 230 u. ff.

25a) G. W., I., 22, S. 237 u. 238.

ruhen und manches Mißvergnügen; denn kaum bemerkte man, daß Wilhelm die Beschäftigung eines Regisseurs übernommen hatte, so fingen die meisten Schauspieler um desto mehr an unartig zu werden, als er nach seiner Weise etwas mehr Ordnung und Genauigkeit in das Ganze zu bringen wünschte, und besonders darauf bestand, daß alles Mechanische vor allen Dingen pünktlich und ordentlich gehen solle. —

In kurzer Zeit war das ganze Verhältniß, das wirklich eine Zeit lang beinahe idealisch gehalten hatte, so gemein, als man es nur irgend bei einem herumreisenden Theater finden mag. Und leider in dem Augenblicke, als Wilhelm durch Mühe, Fleiß und Anstrengung sich mit allen Erfordernissen des Metiers bekannt gemacht und seine Person sowohl als seine Geschäftigkeit vollkommen dazu gebildet hatte, schien es ihm endlich in trüben Stunden, daß dieses Handwerk weniger, als irgend ein anderes, den nöthigen Aufwand von Zeit und Kräften verdiene. Das Geschäft war lästig und die Belohnung gering. Er hätte jedes andere lieber übernommen, bei dem man doch, wenn es vorbei ist, die Ruhe des Geistes genießen kann, als dieses, wo man nach überstandenen mechanischen Mühseligkeiten noch durch die höchste Anstrengung des Geistes und der Empfindung erst das Ziel seiner Thätigkeit erreichen soll."

„. . . Wilhelm hatte während der Zeit seiner Regie das ganze Geschäft mit einer gewissen Freiheit und Liberalität behandelt, vorzüglich auf die Sache gesehen, und besonders bei Kleidungen, Dekorationen und Requisiten alles reichlich und anständig angeschafft, auch, um den guten Willen der Leute zu erhalten, ihrem Eigennutze geschmeichelt, da er ihnen durch edlere Motive nicht beikommen konnte . . ."[25b])

Nach den allgemein verbreiteten Ansichten war die erste Pflicht der Regisseure, „auf Ordnung und Pünktlichkeit zu halten", selbst dabei mit gutem Beispiel voranzugehen und sich als „gefällige, dienstfertige Männer und Feinde von Streit und Kabale" zu erweisen. Für solche Vertrauensposten wurden deshalb auch meist ältere, angesehene und in geschäftlichen und künstlerischen Dingen erfahrene Darsteller berufen.[25c])

Regisseur und Presse

Wenn schon das Bühnenvölklein für die rein künstlerischen Aufgaben der Regie nur geringes Verständnis besaß, so schrumpfte es bei Publikum und Presse fast zu einem Nichts zusammen. Unter allen Kritikern war der Journalist und Regisseur Dr.

[25b]) Ebenda, S. 246.

[25c]) Berufs-Regisseure (d. h. solche, die ausschließlich als Regisseure, nicht aber gleichzeitig auch als Darsteller tätig waren) kannte man noch nicht! Als Ausnahmen will ich für die neunziger Jahre bezeichnenderweise nur die beiden Doktor-Regisseure, Dr. iur. Schmieder u. Dr. med. Albrecht, anführen.

Schmieder so ziemlich der einzige, der in seinen Blättern gelegentlich ein Wort für Regie und Spielleiter übrig hatte.[26])

Die Vorbildung des Regisseurs

Wie selten die Forderung nach einem guten Spielleiter erfüllt wurde, kann man sich bei der künstlerischen und wissenschaftlichen Unbildung der damaligen Schauspieler selbst sagen. „Das Amt eines Regisseurs ist wahrlich nicht leicht," urteilt Friedr. Ludw. Schmidt in seinen Denkwürdigkeiten.[27]) „Ein solcher muß in allen Zweigen der dramatischen Literatur sattelfest sein und die mit dieser verwandten Wissenschaften mindestens als Dilettant kennen; die französische Sprache muß er ganz, die englische und italienische wenigstens in ihren Grundzügen inne haben. Nächstdem habe er eine Uebersicht vom ganzen mechanischen Theile des Theaters, sowohl in Hinsicht auf das kleinste Setzstück, als auf die Tracht jeder Nation; endlich besitze er ein gutes Gedächtniß, um stets das Ganze im Auge behalten und selbstthätig überall eingreifen zu können."

Die Regie in Weimar

In Weimar versah in den ersten beiden Jahren (Ostern 1791 bis Ostern 1793) der Regisseur Franz Joseph Fischer die gesamten Geschäfte ganz allein und fast ganz selbständig.

Dann führte Goethe eine Teilung der Regie in „das artistische Fach" und „das ökonomische Fach" durch, wie das auch bei vielen anderen Gesellschaften üblich war.

Diese Teilung wurde auch beibehalten, als nach dem Beispiele anderer Bühnen[28]) das Amt des artistischen Regisseurs durch das Institut der „Wöchner" ersetzt wurde. Diese im Winter 1796-97 als Provisorium geschaffene Einrichtung wurde, da sie sich bewährte, beibehalten.

Die mit den Regiegeschäften beauftragten Mitglieder erhielten für ihre Tätigkeit 3 Prozent vom Gewinn.[29])

3. Die Orchesterdirigenten.

Außer den Regievorständen nahmen der Konzertmeister Kranz[29a]) und der Korrepetitor Eylenstein[29b]) in ihrer Eigenschaft als Orchesterdirigenten leitende Stellungen im Theaterbetriebe ein.

---

26) Vgl. Hill, S. 110, 134, 135.

27) I., S. 120.

28) Vgl. z. B. das Regiekollegium Müller, Meyer, Leonhard in Mannheim 1796.

29) Durch diese Bestimmung verfügte die Weimarische Gesellschaft über ein „Gesetz", das — um mit Goethes Worten (Biedermann, Gespräche, V., S. 186, Nr. 988, mit Eckermann, 1. V. 1825) zu sprechen — „auf Ermunterung und Belohnung ausgezeichneter Verdienste ging".

29a) Vgl. über ihn G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 9835a.

29b) Ueber Johann Friedr. Adam Eylenstein ist (in Ergänzung von Anm. 187 des Ersten Hauptteiles) nachzutragen: Geb.: Weimar, 2. IV. 1757; getauft: Hofkirche, 4. IV. — Seine Eltern: musikal. In-

4. Die künstlerischen Beiräte.

Daneben traten noch einige andere Weimarische Künstler als Mitarbeiter der Hofbühne hervor. So lernten wir den Theaterdichter
Vulpius,[29c]) den Kammerherrn von Einsiedel, die Schau- Dramaturgen
spieler Fischer und Schall und den „Hrn. Hofrath Schiller aus Jena" als Dramaturgen kennen. Die Hofsängerin Corona Schröter und später die Schauspielerin Mad. Beck, der Hof-
tanzmeister Aulhorn[29d]) und der Fechtmeister Kirscht[29e]) wirkten Dramatisch
als Erzieher des schauspielkünstlerischen Nachwuchses, und die beiden Maler Lehrer
Georg Melchior Kraus[30]) und Heinrich Meyer[30]) Maler
standen dem Kostüm- und Dekorationswesen als künstlerische Beiräte nahe.

---

strumentenmacher Joh. Wilh. E. u. Lucie Sabine, geb. Brunnquellin. — Sein Großvater: Hochfürstl. S. Weim. Instrumentenmacher Adam E.

Gest.: „Weimar, 7. II. 1830, früh 5 Uhr, als Großherz. Kammermusikus u. Stadtorganist; ohne Kinder; beerdigt 9. II."

Vgl. auch Bode, W., Goethes Schauspieler u. Musiker (Eberwein u. Lobe), S. 122 u. ff..

Eylenstein erhielt (als Stadtorganist) allsommerlich von Herder Urlaub zur Mitreise nach den Filialbühnen. (Vgl. G. W., IV, 10, S. 158, Nr. 3055.)

29c) Für Christian August Vulpius [vgl. Anm. 189 des Ersten Hauptteiles] sind folgende Berichtigungen u. Ergänzungen nachzutragen:

Geb.: Weimar, 23. I. 1762; getauft: Hofkirche, 24. I. — Seine Eltern: Fürstl. Sächs. Amtscopist Friedr. V. u. Christiane Margaretha, geb. Rieblin.

Besuchte das Weim. Gymn.: „Nr. 134 Chr. Aug. V. Wimariensis. filius actuarii in Praefectura Principis Wimariensi. XI annor. puer a patre ad me [Konrektor Nolde] deductus a. d. IIII. Oct. 1773. in Quarta. — In der Versetzungsliste ist er 1774 unter den nach Tertia Versetzten als 16. von 21 genannt; 1775: 24. von 46 Tertianern; 1776: 16. von 23 nach Secunda Versetzten; 1777: 35. von 56 Sekundanern; 1778: nach bestandenem Examen als 17. von 18 nach Prima versetzt; 1779: 32. von 35 alten Primanern; 1780: 21. von 37 alten Primanern. — Letzte Nachricht: Anno 1781 Gymnasio discesserunt Autumno (als 8. von 8 Abiturienten) Vulpius Wimar. publice valedixit." [Mitteil. des Gymn.-Dir. Dr. Koetschau-Weimar.]

Univers. Jena immatr.: 30. X. 1781. Sonst nichts bekannt! [Mitteil. Univ.-Bibl. Jena.] — Studium unbekannt; wahrscheinlich aber die Rechte.

Angeblich auch stud. iur. in Erlangen. Nach Mitteil. der Univ.-Bibl. Erlangen ist nicht er, sondern ein stud. theol. Joh. Lor. Vulpius aus Wunsiedel dort (30. IV. 1792) immatr. worden.

Gest.: „Weimar, 25. VI. 1827, früh 9 Uhr, am Schlagfluß als Dr., Großherzogl. S. Rat u. erster Bibliothekarius; hinterließ 2 Kinder. — Begr. 28. VI. mit der großen halben Schule."

29d) Joh. Adam. Aulhorn. Vgl. G. H.- u. St.-Arch. Weimar: B 26 420 u. B 26 425.

29e) Karl Bernhard Friedrich Kirscht, geb. 19. V. 1747. Geburtsort unbekannt! — 1799 erhält er von Carl August auf sein Gesuch bin den Titel eines „Hoffechtmeisters" (neben Chr. Gottfried Hennicke). 1801 übernimmt er an Stelle des verstorbenen Hennicke den Fechtunterricht am Gymnasium. [Vgl. B. 26 424.] —

Gest.: „Weim., 18. X. 1809, früh 3 Uhr, am Schlag; begr. 21. X.; hinterließ eine Witwe."

Vgl. Pasqué, 2., S. 43.

30) Vgl. G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 9661 u. 9662a.

III. Das künstlerische und das technische Personal.

1. Das darstellende Personal.

Patriarchalische Verhältnisse

Das Schauspielerleben gegen Ende des 18. Jahrhunderts hatte noch etwas Patriarchalisches. Manche Truppe bestand ausschließlich oder so gut wie ausschließlich aus einer einzigen großen Familie. Da die Bühnenkünstler meist sehr jung und größtenteils unter sich heirateten, so waren bei allen Theater-Gesellschaften fast nur Ehepaare und Familien engagiert. Aber Ehebrüche, Entführungsgeschichten, Scheidungsprozesse, willkürliche Scheidungen, Liebschaften und sogenannte „Theaterehen" waren um so mehr an der Tagesordnung.

Publikum und Schauspieler

Wie Goethe in „Wilhelm Meisters Lehrjahren" häufig und weitläufig ausführt, übte alles, was jenseits der Rampe und „Gardine" lebte, wirkte und in Erscheinung trat, was nur irgendwie mit dem Bühnenwesen mittelbar oder unmittelbar in Beziehung kam, einen mächtigen Zauber auf alle Kreise des Publikums aus. Selbst vor dem intimsten Privatleben der Mitglieder machte das Interesse der Theaterbesucher nicht halt. Wie bei der Schauspielergesellschaft in „Wilhelm Meister", fanden die „Theaterliebhaber" bei allen mittleren und kleineren Truppen (ganz zu schweigen von den Schmieren!) während der Proben und Vorstellungen Zutritt zu den Bühnen und Garderobenräumen. Alle möglichen Liebschaften und Verhältnisse wurden hier angeknüpft, und besonders die wenigen unverheirateten Schauspielerinnen waren das Freiwild der Herren Offiziere[80a]) und Studenten. „Cabalen", „Chicanen" und „Theaterscandäler" waren zwischen den verschiedenen Parteien an der Tagesordnung, und die Direktoren drückten beide Augen zu, um es ja nur nicht mit den einflußreichen „Cliquen" zu verderben und schlechte Kassengeschäfte zu machen.

Heimat der Schauspieler

Nord- und Mitteldeutschland führten dem Theaterheere stattliche Kontingente an Schauspielern zu; ungleich stärker waren aber „Oberdeutschland" und die „österreichischen Erbländer" beteiligt. Auch stellte der sangesfreudige Süden die meisten und tüchtigsten Sänger.

[80a]) Vgl. z. B. auch „Lehrjahre", III., 4. (G. W., I., 21, S. 262), u. III., 7. (S. 279), u. III., 8. (S. 285), u. III., 11 (S. 315).

Sänger und Schauspieler

Nur bei den prunkvollen italienischen Opernbühnen der großen deutschen Fürstenhöfe waren die Mitglieder ausschließlich zu musikalischen Aufführungen verpflichtet. Die deutschen Gesellschaften konnten, um ihren Etat nicht zu stark zu belasten, meist nur einige wenige berufsmäßig vorgebildete Bühnensänger (etwa 2 Herren und 2 Damen)[31]) engagieren und mußten sich in den Opern mit den ungeschulten Naturstimmen ihrer Schauspieler behelfen; das Personal hatte sowohl im rezitierenden als auch im musikalischen Drama aufzutreten, zuweilen selbst bei Balletten, Avertissements und Tänzen mitzuwirken.

Soziale Herkunft der Schauspieler

Das Bühnenvölklein rekrutierte sich aus den verschiedensten bürgerlichen Kreisen, und neben alten Theaterfamilien stellten besonders „relegierte und unvollendete Studenten" einen starken Ersatz.[32]) Zu den kleineren Gesellschaften und Schmieren drängten sich aber auch „verdorbene Schüler, entlaufene Bediente, Friseurs, Schneiderpursche, Bordellschwestern und wer noch mehr?"[32a]) Gar mancher glaubte in sich das heilige Feuer zu spüren, viele hatten jedoch den Schauspielerberuf nur als die letzte Zuflucht vor dem Hungertode oder als eine Freistätte zu allerlei Ausschweifungen gewählt. Einigen Talenten gelang der Aufstieg zu größeren Gesellschaften, manche gefielen sich in der Roheit und Unordnung, in dem Elend und Leichtsinn der Wandertruppen, gar viele verkamen in Trunksucht und widerlicher Krankheit, manch einer starb vor Hunger an der Landstraße.

Soziale Stellung der deutschen Schauspieler

Mit der immer weiter vorwärtsschreitenden Stabilisierung der deutschen Theatergesellschaften begann auch die soziale Stellung des ganzen Schauspielerstandes würdiger zu werden. Es gab freilich auch in den neunziger Jahren noch manche Städte und Städtchen, „wo der Schauspieler nicht Bürger werden, auf seinen Namen kein Haus kaufen, kein Curator oder Vormund werden konnte, wo er bei gerichtlichen Verfügungen, Prozessen, Zeugeneiden und Testamenten verworfen wurde, ja, wo er selbst keine ehrenvolle Ruhestätte erhielt".[33]) Es kam wohl auch noch vor, daß „der Sohn eines Bürgers" beim Zugang zum Bühnenberuf „jeden Anspruch auf das Recht seiner Väter verlor und von jedem Amt in seiner Vaterstadt zurückgewiesen wurde, selbst wenn er dem Stande längst entsagt hatte".[34]) Im allgemeinen waren aber diese Zeiten glücklich dahin.

---

[31]) Vgl. z. B. Tagebuch der Mainzer Schaubühne, 1788, S. 57, den Artikel: „Plan zur Errichtung einer stehenden Bühne in Mainz."

[32]) Ueber diesen Abschnitt vgl. u. a. G. Th.-K. 1782, S. 57—65. — Vgl. auch Konrad, K., Die deutsche Studentenschaft u. das Theater bis zur Gründung der Burschenschaft. Breslau, Diss., 1910. — Konrad, K., Die deutsche Studentenschaft in ihrem Verhältnis zu Bühne und Drama, 1912. Berliner Beiträge zur germ. u. rom. Philologie. 45. Germ. Abteil. 32. — Konrad, K., Die deutschen Studenten u. das Theater. Berlin 1909. Burschenschaftliche Bücherei, IV., 1. —

[32a]) Vgl. auch Taschenbuch für die Schaubühne, 1791, S. 56.

[33]) Mannheimer Th.-K. 1796, I., S. 40: „Ueber die Würde der Bühne."

[34]) Ebenda, S. 43.

Das Wort „Komödiant" galt bereits als Schimpfwort.[35]) „In die Klasse von Komödianten gehörten die Schauspieler, die weder von Ehre noch Pflicht und bürgerlicher Ordnung wissen wollten"[36]) und „nach der Gewohnheit fahrender Schauspielergesellschaften"[37]) überall Schulden hinterließen und andere „moralitätswidrige Streiche"[37]) machten. Der brave Schauspieler dagegen empfahl sich durch „gutes, sittliches Betragen, Conduite".[38]) Und ein Theaterdirektor konnte sich keinen besseren Ruf verschaffen, als wenn man ihm nachrühmte, daß er sich nicht nur „in der guten Auswahl der Stücke auszeichne und alles, was möglich war, zur Verschönerung der Garderobe und Dekorationen anwende", sondern auch „immer gleich und richtig bezahle" und in seiner Truppe „streng auf Moralität, Ordnung und regelmäßige Oekonomie halte".[37])

Je mehr sich eine Gesellschaft von der Lebensweise der Wandertruppen entfernte, je mehr es ihr gelang, in Residenzen oder größeren Städten festen Boden zu fassen, desto höher stieg auch das Ansehen ihrer Mitglieder. Diese unterschiedliche Behandlung war freilich durchaus gerechtfertigt. Wieviel Darsteller gab es doch an den kleinen Bühnen, die kaum lesen und schreiben konnten! Wieviel andere waren nicht noch in allerlei Aberglauben befangen! Wie viele machten nicht mit dem Schuldturm oder dem Gefängnis gelegentlich Bekanntschaft! Das Durchbrennen aus dem Engagement, wenn irgend möglich mit einem hohen Vorschuß, war bei Schmieren und kleineren Truppen an der Tagesordnung, und die Zeitschriften wimmelten von Steckbriefen hinter flüchtigen Mitgliedern und von allerhand Theaterkriegen und -prozessen.

War es da ein Wunder, daß man verallgemeinerte und den „Komödianten" den Zutritt zu den „besseren Zirkeln" erschwerte oder gänzlich versagte? Wer sollte auch diese zusammengelaufenen Menschen „in die Kotterien der feinern Welt einführen? sie, deren Ideenkreis sich höchstens auf ihre Rollen ausdehnte; denen es eben so sehr an Bildung des Geistes, als äusserer Politur gebrach!"[39]) Selbst von einer so „großen und aufgeklärten" Stadt wie Königsberg, wo eine der besten preußischen Gesellschaften, die der Caroline Schuch, ihren Hauptsitz hatte — selbst von der Stadt Kants und der „reinen Vernunft" wird noch 1786 berichtet,[39a]) daß dort der Schauspieler „unter einem Druck, einer Verachtung lebte, die ihn von aller Theilnahmung an Privatkonversationen fast ganz ausschloß. Die bloßen Nahmen ‚Komödiant und Komödiantin', die zu Spottnamen geworden waren, setzten die Mitglieder dieses Standes unter die Tagdiebe und Taugenichte eines jeden anderen Standes, auch noch tiefer hinab.

[35]) Vgl. z. B. Christ, S. 188.

[36]) G. Th.-K. 1798, S. 101. — Vgl. auch G. W., IV, 18, Nr. 5062.

[37]) Vgl. z. B. G. Th.-K. 1798, S. 269. — Vgl. auch Ephem., III., 8 (vom 25. II. 1786), S. 121. Ebenda, III., 21 (27. V. 86), S. 333. Ebenda, IV., 32 (12. VIII. 86), S. 92.

[38]) Pasqué, I., S. 56.

[39]) Tagebuch der Mainzer Schaubühne, S. 26.

[39a]) Ephem. IV., 34 (26. VIII. 1786), S. 115.

Selbst die Diener des Evangeliums, welches den Frieden verkündigt, streuten den Samen der Zwietracht und der Verfolgung gegen die Schauspieler aus und verschrien in heiliger Einfalt die Kunst, die sie selten mehr als dem Namen nach oder aus der Marktbude kannten, für Werk und Wesen des leidigen Satanas."

Nur die großen Meister genossen auch außerhalb der Bretterwelt die Verehrung und Achtung des Publikums.

Die Theaterleute bildeten eben eine Kaste für sich. Sie lebten in einem eigenen Reiche mit besonderen Lebensgesetzen.

Das wenig schmeichelhafte Bild, das Goethe von dem Schauspielerstande in den „Lehrjahren" entwirft, muß als durchaus zutreffend für die große Masse der Darsteller in den neunziger Jahren bezeichnet werden. Nicht allein die elende materielle Lage der Schauspieler, nicht nur ihre zigeunerhafte, wandernde Lebensweise, sondern auch ihre Eitelkeit, ihr an Klatsch und Aeußerlichkeiten hangendes Interesse und ihr persönliches unwürdiges Verhalten läßt ihnen überall seitens des Adels und der bürgerlichen Kreise eine so nichtachtende Behandlung zuteil werden. Bezeichnend sind besonders Goethes Ausführungen im 15. Kapitel des 1. Buches, wo er die malerische Unordnung in Mariannens Zimmer anmutig schildert[39b]) und dann auf ihre Kollegen zu sprechen kommt:[39c]) „Geschäftig im Müßiggange, schienen sie an ihren Beruf und Zweck am wenigsten zu denken: über den poetischen Wert eines Stückes hörte er sie niemals reden, und weder richtig noch unrichtig darüber urteilen; es war immer nur die Frage: Was wird das Stück machen? Ist es ein Zugstück? Wie lange wird es spielen? Wie oft kann es wohl gegeben werden? und was Fragen und Bemerkungen dieser Art waren. Dann ging es gewöhnlich auf den Direktor los, daß er mit der Gage zu karg, und besonders gegen den einen und den andern ungerecht sei, dann auf das Publikum, daß es mit seinem Beifall selten den rechten Mann belohne, daß das deutsche Theater sich täglich verbessere, daß der Schauspieler nach seinen Verdiensten immer mehr geehrt werde, und nicht genug geehrt werden könne. Dann sprach man viel von den Kaffeehäusern und Weingärten und was daselbst vorgefallen, wie viel irgend ein Kamerad Schulden habe und Abzug leiden müsse, von Disproportion der wöchentlichen Gage, von Kabalen einer Gegenpartei; wobei denn doch zuletzt die große und verdiente Aufmerksamkeit des Publikums wieder in Betracht kam, und der Einfluß des Theaters auf die Bildung einer Nation und der Welt nicht vergessen wurde."

Den einzigen Ausweg aus diesen niederdrückenden Verhältnissen sahen die an der sozialen Hebung des Schauspielerstandes arbeitenden Kreise in der eifriger zu betreibenden Umwandlung reisender Truppen in stehende Theatergesellschaften. Ueberall stoßen wir in Zeitschriften und Almanachen auf Abhandlungen und Anregungen, die die

---

39b) G. W., I., 21, S. 88.

39c) Ebenda, S. 89/90.

Lösung des ganzen Problems in diesem Sinne volkstümlich machen wollen.[31]) [39])

Uebrigens erhoffte auch Goethe nur von den stehenden Gesellschaften, zu denen auch die Weimarische Hoftruppe gehörte, einen Aufschwung der gesamten Theaterverhältnisse. Wenn freilich der Meister diese seine Anschauung nirgends direkt ausgesprochen hat, so läßt sie sich doch aus dem Zusammenhange der das Bühnenwesen behandelnden Ausführungen in den „Lehrjahren" herausschälen.

Mitgliederzahl der Weimarischen Gesellschaft

Das darstellende Personal der Weimarischen Hoftheater-Gesellschaft war ungefähr ebenso groß wie das anderer größerer Bühnen: es bestand aus 8 bis 13 „Actrizen", 12 bis 15 „Acteurs" und einigen Theaterkindern.[40]) — Eine solche Gesellschaft, mit der man die üblichen Repertoirestücke „gehörig besetzen" konnte, nannte man „eine formirte Truppe".[41]) — In den ersten fünf Spielzeiten waren in Weimar durchschnittlich 20, in den folgenden drei durchschnittlich 25 Mitglieder engagiert.

Titelwesen

Die Darsteller galten als „Fürstliche Diener" und nannten sich bis 1793 gewöhnlich: „Deutsche Schauspieler beim Fürstl. Hof-Theater in Weimar", seitdem aber meist: „Fürstl. Sächs. (oder auch: Herzogl. Weimarische) Hofschauspieler".

Besonders verdiente Sängerinnen wurden durch den Titel einer „Hof Sängerin" oder „Cammer Sängerin" ausgezeichnet, doch geschah dieses nur ausnahmsweise und sehr selten. Männliche Mitglieder haben während der ersten Periode der Goethischen Direktion den Hof- oder Kammersänger-Titel nicht erhalten.

Wie die meisten Direktionen, so legte auch die weimarische — aus Rücksicht auf die Hofkreise — Wert darauf, daß adlige Darsteller ein Pseudonym annahmen oder wenigstens doch das Adelsprädikat ablegten.

Auszeichnungen

Orden, Medaillen und ähnliche Auszeichnungen wurden im 18. Jahrhundert in Weimar ebensowenig wie in anderen Residenzstädten an Bühnenmitglieder verliehen. Dagegen war es üblich, daß Fürstlichkeiten und Privatpersonen den Schauspielern als Zeichen der Anerkennung und Verehrung Geldgeschenke, Dosen, Uhren, silberne Löffel, Terrinen u. a. überreichen ließen. In den „Lehrjahren"[41a]) erhält z. B. Wilhelm von der Baronesse und der Gräfin „ein schönes englisches Portefeuille" und „eine artig gestickte Weste".

---

[40]) Vgl. z. B. ebenda, S. 57: „Plan zur Errichtung einer stehenden Bühne in Mainz", wo 24 Mitglieder gefordert werden. —
Vgl. auch Diebolds Ausführungen (S. 57—69) über den Personaletat der deutschen Theater nach 1775.

[41]) Vgl. „Lehrjahre", III., 2 (G. W., I., 21, S. 244).

[41a]) III., 5 (G. W., I., 21, S. 267).

Goethe wollte sich nicht die Früchte seiner Mühe und Arbeit fortnehmen lassen.[41b]) Den Mitgliedern der weimarischen Truppe war deshalb das Gastieren und Konzertieren ohne besondere Erlaubnis der Oberdirektion ausdrücklich verboten; andrerseits wurde ihnen aber auch kein Urlaub zu „theatralischen Reisen" erteilt. Nur die Hof- und Kammersängerinnen — die übrigens auch nicht auf den Filialbühnen aufzutreten brauchten — erhielten jährlich 4 bis 6 Wochen „Urlaub", den sie auf Gastspielfahrten verbringen durften. Urlaub

Die von der weimarischen Direktion gezahlten Gagen waren nicht höher, aber auch nicht niedriger als die anderer mittlerer Gesellschaften und wurden (wie auch anderswo) allwöchentlich am Freitag abgehoben. Die Wochengagen der unverheirateten Mitglieder betrugen 5 bis 8 Tlr.; die der Ehepaare 8 bis 12, die der Anfänger 3 Tlr.; Mitglieder, die erste Opern-Partien sangen, erhielten eine um etwa 4 Tlr. höhere Gage. Selbst am Berliner Königlichen Nationaltheater, wo wohl die höchsten Gagen gezahlt wurden, waren die Gehälter nur ein Viertel bis ein Drittel höher. Für „Reisen nach den Filialbühnen" und „Abstecher nach Erfurt" wurden außerdem noch „Diäten", gelegentlich auch „ein außerordentliches Geschenk" bewilligt. Aktrizen, die sich ihre Garderobe teilweise oder vollständig selbst beschafften, bekamen einen Garderobenzuschuß von etwa 1 Tlr. wöchentlich. Gagen

Wenn es galt, eine wirklich tüchtige Kraft für die Anstalt zu gewinnen, ging Goethe auch über den vorgesehenen Gagenetat hinaus.[42])

Hoch waren die in Weimar gezahlten Gagen auch für jene Zeiten nicht zu nennen, aber ein sparsamer Mann konnte, wie Genast[43]) berichtet, dennoch anständig leben, so beispiellos billig waren die Lebensbedürfnisse; Genast selbst gab z. B. anfangs der neunziger Jahre in einer weimarischen Familie für Logis, Frühstück, Mittagessen und Bedienung wöchentlich 1½ Tlr. — Für den Theaterdiener Riehl zahlte z. B. die Oberdirektion im Sommer 1797 in Rudolstadt 12 Groschen Logisgeld wöchentlich. — Friedrich Ludwig Schmidt erzählt in seinen „Denkwürdigkeiten",[44]) daß er sich bei dem Aufenthalte der reisenden Carl Döbbelinschen Gesellschaft zu Potsdam im Jahre 1795 „der Annehmlichkeit eines besonders freundlichen Quartiers erfreute und monatlich für Wohnung und sämmtliche Lebensbedürfnisse, außer der Wäsche, 7½ Thaler bezahlte".

Im Kriegsfalle sollte die Oberdirektion verpflichtet sein, noch für ein Vierteljahr die Gagen zu zahlen.

41b) Vgl. Wahle, S. 203.

42) Vgl. Biedermann, Gespräche, V., S. 162, Nr. 980, 27. März 1825.

43) I., S. 77.

44) I., S. 51.

Reisegeld und Gagenvorschüsse wurden auch von der weimarischen Theaterleitung bereitwilligst vorausgezahlt und später allmählich abgezogen.

Engagementsvermittlung

Wie schon Hill[45]) ausgeführt hat, lassen sich in dieser Periode der deutschen Theatergeschichte nur geringe Ansätze für die sozial so unendlich bedeutsame Frage der Stellenvermittlung für Bühnenangehörige nachweisen. Förmliche „Theateragenturen" oder ähnliche Institute waren anscheinend noch nicht vorhanden. Neue Mitglieder engagierte man allenthalben durch Empfehlung von verläßlichen Schauspielern und kunstverständigen Bekannten oder nach brieflicher Anfrage der Reflektanten. Auch scheinen sich in dieser Zeit der Blüte des Freimaurerwesens die zahlreichen den Logen angehörenden Bühnenkünstler gegenseitig gefördert zu haben. Vielleicht ging man häufiger ähnliche Verträge ein, wie sie Joseph Anton Christ und Christian Wilhelm Opitz zu gegenseitiger Unterstützung in Engagementsnöten geschlossen hatten.[46])

Dr. Schmieder als Theateragent

Der bekannte Dramaturg Dr. jur. Heinrich Gottlieb Schmieder, der ehemalige Theaterdichter der Mainzer Nationalbühne, Herausgeber mehrerer bedeutsamer Theaterzeitschriften und spätere Regisseur der Altonaer Schaubühne, — ein auf allen Gebieten des Theaterwesens lebhaft interessierter und tätiger Mann — scheint als erster eine Art Theateragent gespielt zu haben. „In seinen 'Kleinen Nachrichten' des Allgemeinen Theaterjournals 1792 teilte er mit, daß bei dieser oder jener Gesellschaft ein Vertreter für dieses oder jenes Fach gesucht wird. Einzelne dieser Angaben sind derart, daß eine besondere Befragung Schmieders unerläßlich blieb, und das legt die Frage nahe, ob er aus solchen Engagementsvermittlungen pekuniären Nutzen zu ziehen wußte. Doch sei dem, wie es wolle, sozial äußerst hoch zu werten ist diese Sorge für engagementslose Theaterkünstler, die er auch in seinen späteren Zeitschriften betätigte."[47])

Rollenfächer

Es war allgemein üblich, daß die Schauspieler ihren Bewerbungsschreiben ein Verzeichnis der gespielten Rollen beifügten oder nähere Angaben über ihre Fächer machten.[48]) Wenn auch die weimarische Bühne Rollenmonopole (d. h. die freie Wahl der Rollen seitens der Darsteller) und „feste" Rollenfächer ebensowenig anerkannte wie irgendeine andere angesehene Gesellschaft,[48]) so wurden aus theaterpraktischen Gründen die Darsteller doch nach Fächern verpflichtet.[48]) [49]) Die Fachbezeichnungen wurden sogar ausdrück-

---

45) S. 107 u. S. 136.

46) Vgl. Christ, S. 234—237.

47) Hill, S. 107.

48) Vgl. Diebolds von mir in allen Punkten für die weimarischen Verhältnisse bestätigt gefundenen Ausführungen (S. 70—90) über „die problematische Geltung des Rollenfaches in der Theaterpraxis" und „den Kampf der Bühne gegen das 'feste' Rollenfach".

49) Vgl. z. B. G. W., IV., 9, Nr. 2863. — G. W., IV., 10, Nr. 2996; Nr. 3077. — G. W., IV., 13, Nr. 3716; Nr. 3776; Nr. 3818.

lich in die Kontrakte aufgenommen; da aber Goethe „nähere Bestimmungen vermieden wissen wollte",[50]) so wurden diese Bezeichnungen möglichst allgemein gehalten und die Darsteller zugleich noch „als Schauspieler" oder „als Sänger" engagiert.

In den „Lehrjahren" glossiert Goethe die uneingeschränkte und kleinliche Art und Weise des Beibehaltens der Rollenfächer.[51])

In den Gothaer Theaterkalendern 1792[52]) und 1793[53]) sind die Fächer der weimarischen Bühnenkünstler angegeben, in den späteren Jahrgängen nicht mehr.

Debüts

Die Engagements wurden auch bei der weimarischen Gesellschaft meist Ostern angetreten. Die Künstler mußten zuvor ein- bis dreimal erfolgreich „debütiren" („gastiren"). „Goethe hatte aber das Principium, niemand eine Gastrolle zu gestatten, wenn er nicht die Absicht hatte, ein Fach anders zu besetzen."[54]) Die Weimarische Oberdirektion ließ, wie es allgemein üblich war, den Debütanten bei der Wahl ihrer Gastrollen nach Möglichkeit freie Hand.[54a]) „Man soll ja keinem Schauspieler übelnehmen, wenn er bei seinen Debüts vorsichtig und eigensinnig ist", heißt es in den „Lehrjahren".[54b]) Das Publikum wurde auf den Neuling durch eine Notiz auf dem Theaterzettel aufmerksam gemacht, z. B. „Herr Benda wird die Ehre haben, in der Rolle des Bellmont aufzutreten, und dem geehrtesten Publikum sich zu empfehlen".

Engagementsabschluß

Vor den Abschlüssen neuer Engagements und Reengagements und bei Kundigungen wurden die Wünsche des Hofes eingeholt. Vom Publikum ließ sich dagegen Goethe einen Schauspieler „weder auf noch ab votieren", weil er dessen „Grillen, Unbestand und Ungenügsamkeit nur allzu sehr kannte."[55]) Er wußte „aus alter Erfahrung, daß es bey jeder Gesellschaft einen Sündenbock haben mußte, an dem es seine Piken und Unarten auslassen konnte", und daß, „wenn sich gerade keiner bey der Gesellschaft fände, man einen expreß zu dieser angenehmen Funktion engagiren müßte".[55]) — „Ob es einem Schauspieler gerade mochte oder nicht", das konnte ihn nicht „rühren"; für ihn bestand nur die Frage, „ob der Schauspieler in gewissen Rollen brauchbar war, die, wenn sie auch keine Hauptrollen waren, doch auch besetzt werden mußten".[55])

Die Engagements wurden durch Unterzeichnung förmlicher Kontrakte perfekt. In außerordentlichen Fällen wurden zunächst briefliche Vereinbarungen durch gegenseitige Bestätigung[56]) (auch wohl durch Bei-

[50]) Vgl. G. W., IV., 12, Nr. 3479 (an Kirms, 1. Febr. 1797), S. 29.

[51]) Vgl. G. W., I., 21, S. 239 (III., 1) u. S. 248 (III., 2).

[52]) S. 330/331.

[53]) S. 199 u. 200.

[54]) Wahle S. 118: Brief: Kirms, 1. Nov. 1796.

[54a]) Vgl. etwa G W., IV., 13, S. 250 (Nr. 3867, 14. VIII. 1798 an Kirms).

[54b]) V., 12 (G. W., I., 22, S. 203).

[55]) G. W., IV., 13, S. 184 u. ff. (Nr. 3818, 18, VI., 1798 in Kirms).

[56]) Vgl. z. B. Pasqué, I., S. 50. 60 u. G. W., IV., 9, Nr. 2909, S. 298 (an F. H. Jacobi, 16. IV. 1792).

Uebersicht über das darstellende Personal und die Souffleure der

	I. Spielzeit	II. Spielzeit		III. Spielzeit		IV. Spielzeit	
	Sommer 1791	Winter 1791–92	Sommer 1792	Winter 1792—93	Sommer 1793	Winter 1793—94	Sommer 1794
	Weimar | Lauchstedt Erfurt	Weimar	Lauchstedt Erfurt	Weimar	Lauchstedt Erfurt	Weimar	Lauchstedt Rudolstadt Erfurt
Monate	V VI VII VIII IX	X XI XII I II III IV V VI	VII VIII IX	X XI XII I II III IV V VI	VII VIII IX	X XI XII I II III IV V VI	VII VIII IX X
Aktrizen	Mad. Amor	Amor	Amor	Amor	—	—	—
	—	—	—	—	—	—	|Mad. Beck
	Mad. Demmer	Demmer	Demmer	Demmer	Demmer	Demmer	—
	Mad. Fischer	Fischer	Fischer	Fischer	—	—	—
	Mad. Gatto	Gatto	Gatto	Gatto	—	—	—
	—	—	—	—	|Mad. Malcolmi	Malcolmi	Malcolmi
	Dem. Malcolmi I	Malcolmi I	Malcol. I	Malcolmi I	—	—	—
	|Malcol. II	Malcolmi II	Malcol. II	Malcolmi II	—	—	—
	—	—	Malcol. III	Malcolmi III	Malcol. III	Malcolmi III	Malcol. III
	—	—	—	—	—	—	|Dem. Matiegzeck
	Mad. Mattstedt	Mattstedt	Mattstedt	Mattstedt	—	—	—
	Mad. Neumann	Neumann	Neumann	Neumann	—	—	—
	Dem. Neumann	Neumann	Neumann	Neumann	N.=Becker	N.=Becker	N.=Becker
	—	—	—	—	|Mad. Porth	Porth	—
	—	—	—	—	|Dem. Porth=Vohs	Porth=Vohs	P.=Vohs
	—	|Dem. Rudorff	—	Rudorff	—	Rudorff	—
	—	—	—	—	—	—	|Mad. Weber
	—	—	—	—	|Mad. Weyrauch	Weyrauch	—
Akteurs	Amor	Amor	Amor	Amor	—	—	—
	—	—	—	|Beck	Beck	Beck	Beck
	Becker	Becker	Becker	Becker	Becker	Becker	Becker
	—	|Benda	Benda	Benda	Benda	Benda	Benda
	—	—	—	—	—	Berling	—
	Demmer	Demmer	Demmer	Demmer	Demmer	Demmer	—
	Domaratius	Domaratius	Domarat.	Domaratius	—	—	—
	Einer	Einer	Einer |	—	—	—	—
	Fischer	Fischer	Fischer	Fischer	—	—	—
	Gatto	Gatto	Gatto	Gatto	—	|Gatto	Gatto
	Genast	Genast	Genast	Genast	Genast	Genast	Genast
	—	—	—	—	|Graff	Graff	Graff
	—	—	—	—	|Haide	Haide	Haide
	Krüger	Krüger	Krüger	Krüger	—	—	—
	Malcolmi	Malcolmi	Malcolmi	Malcolmi	Malcolmi	Malcolmi	Malcolmi
	Mattstedt	Mattstedt	Mattstedt	Mattstedt	—	—	—
	Müller	Müller	Müller	Müller	—	—	—
	—	—	—	—	—	—	|Friedr. Müller
	—	—	—	—	|Porth	Porth	—
	|Stecher	—	—	—	—	—	—
	—	—	—	—	—	—	|S.
	—	—	|Vohs	Vohs	Vohs	Vohs	Vohs
	—	—	—	—	Weyr. Weyrauch	Weyrauch	—
	—	|Willms	Willms	Willms	Willms	Willms	Willms

Weimariſchen Hofſchauſpielergeſellſchaft in den erſten acht Spielzeiten.

V. Spielzeit Winter 1794—95 Weimar XI XII I II III IV V VI	V. Spielzeit Sommer 1795 Lauchſtedt Erfurt VII VIII IX	VI. Spielzeit Winter 1795—96 Weimar X XI XII I II III IV V VI	VI. Spielzeit Sommer 1796 Lauchſtedt Rudolſtadt VII VIII IX	VII. Spielzeit Winter 1796—97 Weimar X XI XII I II III IV V VI	VII. Spielzeit Sommer 1797 Lauchſtedt Rudolſtadt VII VIII IX	VIII. Spielzeit Winter 1797—98 Weimar X XI XII I II III IV V VI	VIII. Spielzeit Sommer 1798 Lauchſtedt Rudolſtadt VII VIII IX
—	—	—	—	—	—	—	—
Beck	Beck	Beck	Beck	Beck	Beck	Beck	Beck
—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—
Gatto	Gatto	Gatro	Gatto	Gatto	—	—	—
—	—	Gatto	Gatto	Gatto	—	—	—
—	—	—	—	|Dem. Götz		Götz	Götz
—	—	—	—	[Jagem.	—	Mad. Hunnius	Hunnius
—	—	—	—	|Dem.	—	Jagemann	—
Malcolmi	Malcolmi	Malcolmi	Malcolmi	Malcolmi	Malcolmi	Malcolmi	Malcolmi
—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—
Malcolmi III	Malcol.III	Malcolmi III	Malcol.III	Malcolmi III	Malcol.III	Malcolmi III	Malcol.III
—	—	M. IV=Bara=	Malcol.IV	Malc.IV=Bar.	Malcol.IV	Malc.IV=Bar.	Malcol. IV
—	—	Malc.V [nius	Malcol.V	Malcolmi V	Malcol.V	Malcolmi V	Malcol. V
Matiegzeck	Matiegz.	Matiegzeck	Matiegz.	Matiegzeck	Matiegz.	Matiegzeck	Matiegzeck
—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—
N.=Becker	N.=Becker	N.=Becker	N.=Becker	N.=Becker	Becker|	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—
P.=Vohs	P.=Vohs	P.=Vohs	P.=Vohs	P.=Vohs *	P.=Vohs	P.=Vohs	P.=Vohs
—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	|Mad. Schlanſofſky		Schlanſof.
—	—	—	—	—	—	Dem. Tilly	—
—	—	|Mad.Veltheim		Veltheim	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—
Weyrauch	Weyrauch	Weyrauch	Weyrauch	Weyrauch	Weyrauch	Weyrauch	Weyrauch
—	—	—	—	—	—	—	—
Beck	Beck	Beck	Beck	Beck	Beck	Beck	Beck
Becker	Becker	Becker	Becker	Becker	Becker	Becker	Becker
Benda	Benda	Benda	Benda	Benda	Benda	Benda	Benda
—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—
|Eylenſtein		Eylenſtein	Eylenſtein	Eylenſtein	Eylenſtein	Eylenſtein	Eylenſtein
—	—	—	—	—	—	—	—
Gatto	Gatto	Gatto	Gatto	Gatto	—	—	—
Genaſt	Genaſt	Genaſt	Genaſt	Genaſt	Genaſt	Genaſt	Genaſt
Graff	Graff	Graff	Graff	Graff	Graff	Graff	Graff
Haide	Haide	Haide	Haide	Haide	Haide	Haide	Haide
—	—	—	—	—	—	Hunnius	Hunnius
—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	|Leißrg.	Leißring	Leißring	Leißring	Leißring	Leißring
Malcolmi	Malcolmi	Malcolmi	Malcolmi	Malcolmi	Malcolmi	Malcolmi	Malcolmi
Mann	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—
Friedr. Müller	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—
|Schall	Schall	Schall	Schall	Schall	Schall	Schall	Schall
—	—	—	—	—	—	—	—
Seyfarth	Seyfarth	Seyfarth	Seyfarth	Seyfarth	Seyfarth	Seyfarth	Seyfarth
—	—	|Veltheim		Veltheim	—	—	—
Vohs	Vohs	Vohs	Vohs	Vohs	Vohs	Vohs	Vohs
Weyrauch	Weyrauch	Weyrauch	Weyrauch	Weyrauch	Weyrauch	Weyrauch	Weyrauch
—	—	—	—	—	—	—	—

drückung des Hofmarschallamts-Siegels) rechtskräftig gemacht und die Abfassung der Kontrakte später nachgeholt. Die Kontrakte wurden auf ein bis zwei Jahre ausgestellt und häufig auf mehrere Jahre verlängert. Ueberhaupt war damals der Personalwechsel bei angesehenen Gesellschaften verhältnismäßig gering. In Weimar waren in den ersten acht Spielzeiten z. B. nur 56 Mitglieder verpflichtet. „Weil eine neue Einrichtung des Personals viel Unannehmlichkeiten verursachte",[57]) wurden selbst unbrauchbare Mitglieder nur allmählich abgestoßen. „Errichtung eines Theaters ist wie eine Kupferstich Sammlung", so bekannte Goethe gegen Heinrich Beck.[58]) „Anfangs ist man genöthigt, allerley gut und schlechtes mit aufzunehmen; nach und nach, wie man beßere Aquisitionen macht, schließt man das schlechtere aus."

Engagementskündigung

Die Kündigungsfrist war bei unserer Hoftruppe in den ersten Jahren halb- oder vierteljährlich. Später wurde sie gleichmäßig auf vierteljährlich festgesetzt, denn — so schrieb Goethe an Kirms[59]) — „es würde die Oberdirektion so gut als die Schauspieler geniren und mancherlei unangenehme Verhältnisse geben, wenn wir halbjährige Aufkündigung festsetzen wollten".

Die „Aufkündigungszeit" war zu Weihnachten auf Ostern.[59])

Nur in außerordentlichen Fällen[60]) konnten die Schauspieler erwarten, daß Goethe sie „von den nicht gegen sich allein, sondern gegen den Hof und das Publikum eingegangenen Verbindlichkeiten loszählte"[61]) und daß sie die Gesellschaft bereits „vor dem Ende ihres Contraktes verlassen"[61]) durften. Denn, so führte Goethe einmal aus:[61]) „Bei einem Theater wie das weimarische, wo so wenig willkürliches und veränderliches vorgeht, wo man durch längere Contrakte zeigt, daß man ein Talent zu schätzen weiß, und durch gute und regelmäßige Bezahlung, den Schauspieler in den Fall setzt, seine Einrichtung zu machen, kann man die Grundsätze nicht ändern, nach denen man sich von der Art und Weise zusammengelaufener und unsicherer Gesellschaften entfernen muß."

Abgehende Darsteller

Mit den Darstellern, die die Hoftheatergesellschaft verließen, suchte Goethe möglichst friedlich, selbst unter Erlaß ihrer bei der Oberdirektion kontrahierten Schulden auseinanderzukommen, zumal er bemerken konnte, daß „der Ruf von äußerster Billigkeit gegen abgehende Schauspieler der Weimarer Bühne auswärts immer genutzt habe".[60])

Verhältnis zu ehemaligen Mitgliedern

Recht häufig kam es vor, daß sich abgegangene Schauspieler nach der in Weimar aufgegebenen angenehmen künstlerischen Tätigkeit, der geachteten sozialen Stellung und den ruhigen und geordneten wirtschaftlichen Verhältnissen zurücksehnten und sich bei der Oberdirektion in rühr-

---

57) G. W., IV., 10 (Nr. 3077 an Wehrauch, d. 27. VIII. 1794), S. 182.

58) Walter, Mannheimer Theaterarchiv, I., S. 230 (in einem Regiebericht Becks vom 29. VII. 1797 erwähnt).

59) G. W., IV., 12 (Nr. 3479, an Kirms, 1. II. 1797), S. 29.

60) Vgl. G. W., IV., 30, S. 63 (Nr. 3742a, 25. II. 1798, an Kirms)

61) G. W., IV., 11, Nr. 3376, an Henriette Beck, 4. IX. 1796.

seligen Briefen um ein Reengagement bewarben.[62]) Aber Goethe pflegte ehemalige Mitglieder nur selten wieder anzunehmen: „Unser Theater ist seiner Verfassung nach ein respektabel Institut und ich wünsche nicht, daß unruhige Köpfe es für einen Taubenschlag ansähen, wo man nur aus und einfliegen kann wie es beliebt.“[63])

Am Schlusse dieses Abschnittes dürfen auch einige Ausführungen über die soziale Stellung der Weimarischen Hofschauspieler nicht fehlen. Soziale Stellung der Weimarischen Hofschauspieler

Schon oben habe ich angedeutet, daß unser Residenzstädtchen seine Mimen nicht allein auf der Bühne ehrte, sondern ihnen auch im gesellschaftlichen Leben einen angesehenen Platz einräumte. Wiederum war es der Meister gewesen, der hierbei bahnbrechend gewirkt hatte. Wie Wilhelm in den „Lehrjahren“,[63a]) so liebte es auch Goethe, sich mit den Schauspielern über das Theater zu unterhalten.[63b]) Und gegen Eckermann äußerte er am 22. März 1825:[64]) „Ich suchte den ganzen Stand in der äußeren Achtung zu heben, indem ich die Besten und Hoffnungsvollsten in meine Kreise zog und dadurch der Welt zeigte, daß ich sie eines geselligen Verkehrs mit mir werth achtete. Hierdurch geschah aber, daß auch die übrige höhere weimarische Gesellschaft hinter mir nicht zurückblieb und daß Schauspieler und Schauspielerinnen in die besten Cirkel bald einen ehrenvollen Zutritt gewannen. Durch Alles [— künstlerische und gesellschaftliche Förderung —] mußte für sie eine große innere wie äußere Kultur hervorgehen.“

Wohl bald nach Begründung des Hoftheaters muß Goethe an diese praktische Lösung der sozialen Frage gegangen sein. Denn bereits in den ersten Spielzeiten haben Schauspieler in Goethes Haus verkehrt. Im April 1796, anläßlich des ersten Ifflandgastspiels waren sie in größerer Zahl zu den „Collationen“ geladen,[65]) und um die Wende des Jahrhunderts hatte sich das gesellschaftliche Ansehen unserer Bühnenkünstler so gefestigt, daß der weimarische Korrespondent für den „Genius der Zeit“ im Juliheft 1800[66]) schreiben konnte: „Auch genießen in Weimar der brave Schauspieler und die brave Schauspielerin die Achtung des Publikums, und es sind ihnen die Thüren zu den angesehensten Häusern daselbst aufgethan. Dieses Verhältniß zeigt seinen wohlthätigen Einfluß nicht nur auf dem Theater, sondern auch selbst in den Häusern und Sitten dieser, anderwärts dem dissolutesten, thörigsten Leben ergebenen, Menschenklasse.“

---

62) Vgl. etwa Pasqué, I., S. 52 u. II., S. 117.

63) G. W., IV., 10 (Nr. 2982, 4. VI. 1793 an Kirms), S. 69.

63a) IV., 13 (G. W., I., 22, S. 71 u. ff.).

63b) Vgl. Biedermann, Gespräche, VI., S. 138.

64) Ebenda, V., S. 155, Nr. 97e. — Beachtenswert ist die Tatsache, daß Wolfg. Her. v. Dalberg die Mannheimer Schauspieler bereits in den achtziger Jahren in seine Gesellschaft zog.

65) Vgl. G. H.- und Staats-Archiv, Weimar: Ifflandakten 1796.

66) S. 384.

Auch in den Gastspielorten nahm man die Hofschauspieler mit offenen Armen in die Gesellschaft auf. Die Oberdirektion sorgte freilich mit Strenge dafür, daß kein Mißton die Harmonie zwischen Bürgern und Mimen störte. Die jungen Mitglieder wurden ermahnt, „sich gut aufzuführen und keine Schulden zu machen".[67]) — „Sollten bey einigen Mitgliedern der Hauszinß und etwa die Kost rückständig seyn", so hatte der Regisseur darauf zu sehen, daß die als Zuschuß „verwilligte außerordentliche Wochen Gage in der Stille, so weit sie reicht, dazu angewendet werden möge".[67])

Den Dorfbewohnern blieb freilich auch die Weimarische Hoftheatergesellschaft nur eine „Bande". Genast[68]) erzählt die Anekdote, die Wirtin der „Henne", eines einsamen Wirtshauses hinter Herrengosserstedt, habe einst beim Nahen der Wagen unserer Schauspielerkarawane ihrer Magd zugerufen: „Marie, duck de Wäsche wäck, de Bande kummt!" Nach Eberweins Erinnerungen[69]) hat der Wirt des „Kalten Hasen" 1803 diese Aeußerung getan.

Eheschließung

Eheschließungen sollten — wie das allgemeine Sitte war — der Oberdirektion angezeigt werden.

Schwangerschaft

Unverheiratete Schauspielerinnen mußten wohl überall bei eintretender Schwangerschaft die Bühne verlassen und gerieten dann nicht selten in größte Not und Bedrängnis.[69a]) — Dagegen war Schwangerschaft verheirateter Darstellerinnen nirgends ein Kündigungsgrund, zumal fast überall das Publikum nichts Sonderliches dabei fand, wenn eine schwangere Ehefrau noch in „Frauen"-Rollen auftrat. Weniger tolerant — doch nicht etwa überall — zeigte man sich, wenn Schwangere in Rollen „naiver junger Mädchen" oder „Liebhaberinnen" zu erscheinen wagten. Vielfach kam es vor, daß Schwangere noch wenige Tage vor der Entbindung auftraten, ja, selbst wenige Stunden nach der Vorstellung niederkamen. Auch in den „Lehrjahren"[69b]) lesen wir: „Madam Melina hatte, ungeachtet ihrer hohen Schwangerschaft, die Rolle der himmlischen Jungfrau übernommen."

Berufskrankheiten der Schauspieler

Infolge ihrer aufreibenden Berufstätigkeit wurden die Schauspieler nicht selten von schwerem Siechtum heimgesucht. Empfindsamkeit der Nerven, Ueberanstrengung des Gedächtnisses, Auszehrung, Vergiftungserscheinungen infolge Gebrauches schädlicher Schminkfarben, Erkältungen und Fieberanfälle, so lautete das Register der üblichen Krankheiten.[70])

---

67) G.-Sch.-Arch., Lauchst. Gastspielakten.

68) I., S. 65.

69) Stunden mit Goethe, VIII, S. 43.

69a) Vgl. z. B. auch Mariannens Schicksal in den „Lehrjahren" (G. W., I., 21, S. 179).

69b) G. W., I., 21, S. 277 (III., 7).

70) Vgl. den Aufsatz „Ueber die Heilart der Schauspielerkrankheiten vom [Arzt u.] Hofrath [Dr. Franz Anton] Mai in Mannheim" in der Litt.- u. Th.-Ztg., 1. Febr. 1783, 8. Febr. 1783.
Vgl. auch „Der Arzt für Schauspieler und Sänger" von Dr. Fr. W. Hunnius, Weimar 1798.

„Zwei Drittel aller Schauspieler" — hatte man ausgerechnet — „starben physisch (oder wenigstens artistisch) vor dem 40. Jahre." Nicht alle Theaterleitungen waren da ihren leidenden Mitgliedern gegenüber so sozial gesonnen wie die Weimarische Oberdirektion, die die Gagen auch in Krankheitsfällen weiter auszahlen ließ.

Es liegt wohl in der Natur des Schauspielers und im komplizierten Organismus der Schaubühne begründet, daß im Theaterbetriebe vollkommene Unterordnung unter den Willen der Oberleitung, dauernde Ruhe, innerer Frieden, stetige Arbeitsleistung und wirkliche Pünktlichkeit trotz umfangreicher Theatergesetze und Regievorschriften nicht zu erzielen sind.[71]) Auch Goethe und Kirms hatten öfters gegen Unverstand, Leichtfertigkeit und Niedertracht einzelner aufbrausender, egoistischer, hochmütiger, arroganter und unlenksamer Komödianten anzukämpfen. Disziplin

Wie überall bei anderen Gesellschaften, so war auch bei der weimarischen Hoftruppe das Tabakrauchen — der Feuersgefahr wegen — verboten. Ebenso war das Mitbringen von Hunden in das Komödienhaus untersagt.

Durch die an den deutschen Bühnen üblichen Disziplinarstrafen (— kleinere Gagenabzüge, Einbehaltung einer Wochengage, militärische Haft der männlichen Mitglieder auf der Wache, Stubenarrest der Damen unter zuverlässiger Aufsicht einer selbst zu bezahlenden Schildwache —) suchte auch die Weimarische Oberdirektion das in Unordnung geratene Räderwerk wieder zu reparieren.

Goethe gesteht, bei der Leitung des Hoftheaters „nicht geringen Zeitaufwand"[72]) und „manchen Verdruß",[72]) „Last und Noth" — aber freilich auch Freude, Genugtuung und schöne Erfolge gehabt zu haben.

„Sehr viel ist zu erreichen durch Strenge, mehr durch Liebe, das meiste aber durch Einsicht und eine unparteiische Gerechtigkeit, bei der kein Ansehen der Person gilt" — so äußerte sich Goethe zu Eckermann über seine Methode bei der Behandlung des Personals.[73]) „Ich hatte mich vor zwei Feinden zu hüten, die mir hätten gefährlich werden können. Das eine war meine leidenschaftliche Liebe des Talents, die leicht in den Fall kommen konnte, mich parteiisch zu machen; das andere will ich nicht aussprechen, aber Sie werden es errathen. Es fehlte bei unserm Theater nicht an Frauenzimmern, die schön und jung und dabei von großer Anmuth der Seele waren. Ich fühlte mich zu mancher leidenschaftlich hingezogen, auch fehlte es nicht, daß man mir auf halbem Wege entgegenkam. Allein ich faßte mich und sagte: Nicht weiter! Ich kannte meine Stellung und wußte, was ich ihr schuldig war. Ich stand hier nicht als Privatmann, sondern als Chef einer Anstalt, deren Goethes Stellung zu den Schauspielerinnen

71) Für diesen Abschnitt vgl. besonders: Wahle, S. XXI, 4—5, 195, und Gotthardi, I., S. 158.

72) Biedermann, Gespräche, V., Nr. 1005, mit Grüner, 5. Sept. 1825.

73) Ebenda, V., Nr. 976, 22. März 1825.

Gedeihen mir mehr galt als mein augenblickliches Glück. Hätte ich mich in irgend einen Liebeshandel eingelassen, so würde ich geworden sein wie ein Compaß, der unmöglich recht zeigen kann, wenn er einen einwirkenden Magnet an seiner Seite hat. — Dadurch aber, daß ich mich durchaus rein erhielt und immer Herr meiner selbst blieb, blieb ich auch Herr des Theaters und es fehlte mir nie die nöthige Achtung, ohne welche Autorität bald dahin ist."

In ähnlichem Sinne äußerte er sich in einem Gespräch mit dem Kanzler Friedrich von Müller:[74]) „‚Man muß stets die Gunst vertheilen,' sagte Goethe, ‚sonst windet man das Ruder sich selbst aus der Hand.' Er führte dabei an, er habe 22 Jahre lang [muß heißen: 26 Jahre] dem Theater vorgestanden, ohne sich eine Schwäche gegen eine Actrise zu verstatten, deren mehrere, besonders Euphrosyne und die Wolff [Dem. Amalie Malcolmi d. jüng. III., spätere Mad. Wolff], es ihm doch sehr nahe gelegt. Wer aber die Lust des Herrschens ein Mal empfunden, dürfe nicht leichtsinnig den Stützpunkt durch Favoritschaften aufgeben."[74a])

2. Die Orchestermitglieder.

Zum künstlerischen Personal der Weimarischen Hofschauspielergesellschaft müssen auch die Mitglieder der Theaterkapellen gerechnet werden.

Die Orchester größerer deutschen Bühnen, z. B. in Berlin und Braunschweig, waren durchschnittlich mit 20 Mann besetzt: Kapellmeister, 6 bis 7 Violinen, 2 Bratschen, 1 bis 2 Celli, 1 bis 2 Kontrabässe, (1 Klarinette), 2 Flöten, 2 Hoboen, 1 bis 2 Fagotte und 2 Waldhörner. Mittlere Gesellschaften verfügten über ein Orchester von etwa 15, kleinere über etwa 9 Mann. Regelmäßiges ernstes Probieren war noch nicht überall recht an der Tagesordnung, zumal manche Musiker noch Nebenämter als Kanzlisten usw. versahen.[75])

Weimar

Das Theaterorchester in Weimar wurde von der Herzoglichen Hofkapelle[76]) gestellt, die sogar durchschnittlich aus 24 „Fürstl. Capellisten" [Hof- und Cammermusikern] bestand. Sie besaß einen guten künstlerischen Ruf, leistete aber wohl nicht mehr als Durchschnittliches.[76a])

---

[74]) Ebenda, IV., S. 12, 7. Juni 1819.

[74a]) Vgl. dagegen in den „Lehrjahren", V., 16 (G. W., I., 22, S. 236), den Direktor Serlo, der „ohne eine kleine Liebschaft nicht leben konnte".

[75]) Ueber die künstlerischen Leistungen dieser Kapellen u. die soziale Stellung der deutschen Musiker unterrichten u. a. die Memoiren des Karl Ditters von Dittersdorf.

[76]) Vgl. G. H.- u. St.-Arch. Weimar; A 9830 [1770—1792]; A 9831 [1792—1801]; A 9836 [1789—1803]; B 26 437; A 10 352.

[76a]) Vgl. Briefwechsel Rahel-Veit, Bd. 2, S. 144.

Für größere Opernmusik konnten die Blech- und Holzinstrumente sowie das Schlagzeug nicht genügend besetzt werden. Deshalb hatte man sich schon zu Bellomos Zeiten an den Weimarischen Stadtmusikus Eberwein[76b]) um Aushilfe gewandt und am 5. Dezember 1786 mit ihm einen Kontrakt geschlossen, demzufolge er seine eigene geschätzte Kraft und die seiner „Gesellen und Lehrjungen" in den Dienst Thaliens stellte. Er hatte die Fagotte, die Trompeten und die Pauken im Orchester zu besetzen und die „Bühnenmusik", die bisweilen erforderliche „türkische Musik und die Musik mit Posaunen zu exekutieren". Das arrogante Auftreten des Herrn „Hof- und Stadtmusikus" Eberwein und die schlechten Manieren seiner „Hausmanns Gesellen" gaben zwar den Hofmusikern häufig Anlaß zu Klagen und Beschwerden, man konnte indessen die Stadtpfeifer nicht gut entbehren und mußte notgedrungen die Kontrakte immer wieder erneuern.

Wie bei den meisten Orchestern, so herrschte auch beim weimarischen die Unsitte, „den Fürstl. Capellisten an Komödientagen [Frei-] Bier zu verabreichen".

Das Theaterorchester in Lauchstedt war etwa 10 Mann stark und bestand aus Musikanten der „Gesellschaft des Stadt Musikus Blau" und einigen jungen Musikern der Weimarischen Hofkapelle. Da die Lauchstedter Stadtpfeifer auf Tanz- und Unterhaltungsmusik größeren Wert legten als auf sorgfältiges Probieren für die Theatervorstellungen, so sah sich die Oberdirektion genötigt, sie alljährlich mehr und mehr durch Hofmusiker zu ersetzen.[77]) Lauchstedt

Die Stadtmusikanten hatten auch die „Bühnenmusik" zu stellen und den Badegästen den Beginn der Vorstellung durch „Abblasen in der Allee" anzukündigen.

Auch in Erfurt wurde das Theaterorchester jedesmal vor Beginn der Spielzeit neu zusammengestellt: es bestand aus 2 bis 3 Weimarischen Hofmusikern, 6—9 Militärmusikern des „Maintzer Hautboisten Chors"[78]) und 3 bis 5 „Stadt Musici".[79]) Bei größeren Opernaufführungen mußte dieses Orchester durch Mitglieder der Weimarischen Hofkapelle oder durch Eberweinsche Stadtmusikanten, die dann für ein bis zwei Tage nach Erfurt hinüberreisten, verstärkt werden. Erfurt

---

[76b]) Vgl. G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 9586.
Vgl. Bode, W., Goethes Schauspieler u. Musiker, S. 1 u. ff.

[77]) Ueber die mangelhaften Leistungen der Lauchstedter Stadtmusikanten vgl. u. a. auch die Kritiken im „Journal von u. für Deutschland" 1788, I., S. 258.

[78]) Die Militärmusik jener Zeit bestand nur aus 7—8 Mann. Da die Hoboe als Melodie blasendes Instrument am meisten dominierte, so legte man den Militärmusik-Korps den Namen „Hoboisten-Korps" bei.

[79]) Die Honorare betrugen 1793 pro Mann für die Probe: 3 Groschen, für Komödien: 6 u. für Opern: 9 Groschen.

Rudolstadt

Das Theaterorchester in Rudolstadt wurde aus den Mitgliedern der Fürstlichen Hofkapelle (etwa 26 Mann)[79a] und zwei weimarischen Musikern gebildet. Der Fürstliche Konzertmeister Eberwein[80] soll die Schwarzburgische Hofkapelle auf ein gutes künstlerisches Niveau gebracht haben.[81] Auch bei dem Rudolstädter Orchester wurde während der Dienststunden Bier getrunken. Erst ein Erlaß des Fürsten vom 20. August 1798 beseitigte diesen Uebelstand.

3. Das technische Personal.

Zum technischen Personal zählten, wie an anderen deutschen Bühnen, so auch bei der Weimarischen Hoftheatergesellschaft folgende Personen („Officianten", „Subalterne", „Theaterdomestiken"):

- der mit den ökonomischen Regiegeschäften beauftragte Souffleur und der Hilfssouffleur,
- das bühnentechnische Personal, bestehend aus den Theatermeistern und den Theaterarbeitern,
- der Theaterfriseur,
- der Theaterschneider,
- der Theaterdiener,
- der Orchesterdiener,
- der Theaterkassierer und die Billeteure.

Da allgemein an den deutschen Bühnen die technischen Angestellten von den Schauspielern nicht gerade glimpflich behandelt wurden und allerhand Hänseleien, oft genug auch Beleidigungen und Roheiten einzustecken hatten, so sah sich auch die Weimarische Oberdirektion veranlaßt, die armen Offizianten ausdrücklich ihres Schutzes zu versichern.[82]

Souffleur

Die Tätigkeit des Soufflierens wurde ganz allgemein an den deutschen Bühnen nur von Männern ausgeübt; Souffleusen treffen wir äußerst selten an. Die Souffleure waren verhältnismäßig gebildete Leute und standen, ihrer Funktion entsprechend, dem künstlerischen Personal noch am nächsten.

Die Weimarische Hoftheatergesellschaft beschäftigte gewöhnlich nur einen Souffleur. Waren aber gleichzeitig zwei engagiert, so hatte der

---

79a) Vgl. Musikalische Korrespondenz 1791, S. 125.

80) Christian Eberwein der ältere (Bruder des Hof- und Stadtmusikus Alex. Barth. Eberwein in Weimar) hatte die Fürstin Caroline in ihrer Jugend im Gesang und Klavierspiel unterrichtet und war dann vom Fürsten Ludwig Friedr. nach Rudolst. berufen worden. (Vgl. Anemüller, Caroline Louise, S. 6, 7.)
Vgl. auch Bode, W., Goethes Schauspieler u. Musiker, S. 2 u. 4.

81) Vgl. Allgem. mus. Ztg. 1811, Nr. 15 u. 18; Müller und Vater, Hofkapelle; Anemüller, Caroline Louise, S. 33.

82) Vgl. G.-Sch.-Arch., Direktorialakten: Instruktion für den Souffleur Mann vom 18. Okt. 1794, Absatz 4. — Instruktion für den Garderobier Schütz vom 17. Okt. 1794, Absatz 11.

mit den ökonomischen Regiegeschäften beauftragte nur Opern zu soufflieren. Der zweite oder Hilfssouffleur war dann gewöhnlich nur bei Schauspielen beschäftigt und hatte den Opernsouffleur zu vertreten, wenn dieser erkrankte oder durch seine sonstigen Berufsgeschäfte behindert war.

Ueber die Tätigkeit der Souffleure auf den Proben und bei den Aufführungen wird weiter unten noch zu berichten sein.

Auch bei der Weimarischen Gesellschaft wurden die Souffleure bei personenreichen Stücken und Opern zum Spielen kleinerer Rollen oder zur Statisterie herangezogen.[83])

Als Leiter der ökonomischen Regiegeschäfte war der Souffleur das ausführende Organ des Hofkammerrates Kirms und gewissermaßen der „Rendant" der Hoftheatergesellschaft. Er hatte die Aufsicht über die „wöchentlichen Zahlungen",[84]) über die Führung der Kassenbücher, Gagebücher usw., „überhaupt die Aufsicht über die Handlungen und Geschäfte des Theater-Caßirers, insbesondere aber die Haltung und Führung der Controlle nach jedesmaliger Vorstellung über die beym Einlaß eingegangenen Gelder und Billets und die Durchgehung und Attestirung aller bezahlt werdenden Theater-Zettel".[84]) Weiter gehört zu seinen Obliegenheiten „die Besorgung der Tagezeddel [Theaterzettel] in die Druckerey und deren Versendung und Aushändung durch die Zeddelträger und die Aufbewahrung der gedruckt werdenden Zeddel nach dem Theaterjahr".[84]) Auch unterstand ihm das Theater-Abonnementswesen: die Führung der Listen und die Zusammenstellung, Berechnung, Verteilung und Versendung der Abonnementsbilletts.[84])

Das bühnentechnische Personal bestand aus den beiden festangestellten und besoldeten „Theatermeistern" („Decorateuren") Blos und Brunquell[85]) und den in Tagelohn stehenden Bühnenarbeitern („Maschinisten"). Das bühnentechnische Personal

---

[83]) In den „Lehrjahren" (V., 6) [G.-W., I., 22, S. 169 u. ff.] muß ja ebenfalls der Souffleur aus seinem Kasten steigen, um „als Schauspieler die Stelle vom rauhen Pyrrhus zu rezitieren".

[84]) G.-Sch.-Arch., Direktorialakten: 19. März 1793: Instruktion für Willms; vgl. auch: 18. Okt. 1794: Instruktion für den Souffleur Seyfarth; vgl. auch Instruktion für den Souffleur Seyfarth vom Jahre 1796.

[85]) Ebenda: „Vorschriften für die beyden Theatermeister" (in 8 Abschnitten) vom 17. Oktober 1794 u. vom Jahre 1796 (in 15 Abschnitten).

Für die beiden Theatermeister Blos u. Brunnquell ist (in Ergänzung der Anm. 181 u. 182 des Ersten Hauptteiles) nachzutragen:

Johann Andreas Blos. Geb.: Weimar, 14. März 1766; getauft: Stadtkirche, 16. März. — Seine Eltern: Bürger u. Handarbeiter Joh Heinr. B. u. Justina Elisabetha geb. Richter. — Gest. an der Auszehrung Weimar, 26. Febr. 1804.

Johann Wilhelm Ernst Brunquell. Geb.: Weimar 11. Juli 1759; getauft: Stadtkirche, 13. Juli. — Seine Eltern: Kauf- u Handelsmann Conrad Gottlieb Brunnquell [Brunquel] u. Dorothea Marie geb. Altin. — Gest. an Entkräftung: Weimar, 15. Juli 1820, früh 7 Uhr, als „Bürger, Meister u. Tischler, auch Großherzogl. Hofpolierer"; begr.: 17. Juli abends mit der großen halben Schule; hinterließ 4 Kinder.

Theatermeister

Auf den Filialbühnen besorgten die beiden Theatermeister die Bühnenarbeiten gewöhnlich ohne Hilfe. Nur bei technisch schwierigeren Stücken (z. B. bei der „Zauberflöte" und den „Neuen Arkadiern") stellte man noch einige ortseingesessene Arbeiter gegen Tagelohn von 4 Gr. ein.

„Maschinisten"

In Weimar erforderte der größere Bühnenapparat ständige, an den Spielabenden beschäftigte Tagelöhner („Maschinisten"), und zwar 8 Mann[85a]) bei einfachen Stücken und 12 bei schwierigeren. Um bei den „Verwandlungen" („beim Changiren") ein exaktes Hand-in-Hand-Arbeiten der „Maschinisten" zu erzielen, war jedem Arbeiter ein bestimmter Platz angewiesen worden: Die beiden Theatermeister hatten die Vorhänge zu bedienen, zwei Theaterarbeiter waren „zum Nacht und Tagmachen" angestellt, zwei andere „bey den Soffiten" und vier „unter dem Theater zur Verwandlung der Coulißen", und zwar 2 rechts und 2 links. „Waren Kabinetsthüren auf dem Theater zu verwandeln, so wurden dazu zwei von denen unterm Theater angestellten vier Personen genommen." — „Bey außerordentlichen Stücken, wo die Versenkungen nöthig waren, wurden vier Personen mehr besoldet."

Die Aufsicht über das bühnentechnische Personal führte der Souffleur, der auch die Klingelzeichen zu den Umbauten und Verwandlungen gab.[86])

Theaterfriseur

Die Tätigkeit des Theaterfriseurs Lohmann[86a]) war durch keine besonderen Vorschriften festgelegt.[87]) Ueber seine Künste wird weiter unten noch zu berichten sein. Die Schauspieler nahmen seine Dienste auch im Privatleben in Anspruch.

Theaterschneider

Der „Theaterschneider" („Garderobier") Schütz[88]) hatte die Aufsicht über den Garderobenfundus. Er hatte für die Ergänzung und Ausbesserung der Garderobenstücke zu sorgen und erhielt für seine Auslagen ein „Zwirngeld" von monatlich 12 Gr. „Die Fertigung neuer und die Umänderung alter Garderobestücke, sowie deren Reparierung, in sofern

[85a]) Nach G.-Sch.-Arch., Direktorialakten (Bericht: Vohs, 4. Jan. 1795) hießen die acht regelmäßig beschäftigten Arbeiter: Heering, Glaser, Heine, Kindorff, Rabst, Gottlob, Löwe u. Peinze. Die übrigen sind unbekannt.

[86]) Vgl. ebenda: erster Kasten, Protokoll vom 10. Febr. 1796 über die Unordnung bei der Vorstellung „Die neuen Arkadier".

[86a]) Otto Heinrich L. Geb. 1754. — Gest. am Schlag: Weimar, 15. Juni 1830, mittags 12 Uhr, als „Bürger u. Peruquiers"; begr. 17. Juni; hinterließ Kinder.

[87]) Vgl. Nicolai, F., Gebrauch der falschen Haare u. Perücken. Berlin 1801.

[88]) Vgl. G.-Sch.-Arch., Direktorial-Akten, Nr. 15: „Vorschrift, nach welcher sich der Garderobier Schütz für die Zukunft zu richten hat" (in 12 Abschnitten) vom 17. Okt. 1794. — Ferner die „Instruction" vom Jahre 1796 (in 13 Abschnitten).

Für Wenzel Joseph Schütz ist (in Ergänzung von Anm. 179 des Ersten Hauptteiles) nachzutragen: „Gest. als Wahnsinniger im Weimar. Siechenhause: 23. April 1806, früh 1 Uhr; beerdigt 24. April abends mit der Collecte; war katholischer Religion; hinterließ 1 Witwe u. 4 Kinder."

mit letzterer Aufwand verknüpft war, geschah unter der Aufsicht des Herrn Hof Kammer Raths Kirms."

Abends hatte der Garderobier den Schauspielern und Statisten beim Ankleiden behilflich zu sein; bei größeren Stücken und Opern durfte er einen Gesellen zu seiner Unterstützung mitbringen.

Der Theaterdiener war eine sehr vielseitige und vielbeschäftigte Persönlichkeit.[89]) Er war Hauswart, Bühnenfeldwebel, Beleuchter und Requisiteur in einer Person. In künstlerischen Fragen unterstand er dem Regisseur, in wirtschaftlichen dagegen in Weimar dem Hofkammerrat Kirms, auf den Filialbühnen dem Souffleur. Theaterdiene

In seiner Eigenschaft als Hauswart hatte der Theaterdiener auf „die gute Verwahrung des Theaters" zu achten und „auf Feuer und Licht zu sehen, damit kein Unglück geschehe". Er hatte die Aufsicht über die Reparaturen, über das Anfahren und die Verwendung des Brennholzes und über die Heizung und Reinigung der Theaterräume. „Der [Theater-] Saal, die Theaterstuben [Ankleidezimmer] und das Theater [d. h. die Bühne] waren nach jeder Vorstellung zu kehren und alle Monate zu scheuern."

Als Bühnenfeldwebel hatte der Theaterdiener darauf zu achten, daß Unbefugte keinen Zutritt zur Bühne erlangten oder gar in den Kulissen herumstanden und den Weg für die auftretenden Schauspieler versperrten.[90]) Die Unsitte, Personen aus dem Publikum Zutritt zu den Bühnen- und Garderobenräumen zu gestatten, war bei vielen deutschen Schauspielergesellschaften eingerissen. Wie schon einmal erwähnt, besaßen in „Wilhelm Meisters theatralischer Sendung" und in den „Lehrjahren" Wilhelm und „die beiden Theaterfreunde" zum Betreten dieser Räume sogar ein ausdrückliches Recht. In Lauchstedt, wo sich die Hallenser Studenten ähnliche Freiheiten herausnahmen, suchte schon 1791 der Regisseur Fischer diesem Unfug zu steuern, indem er folgenden Vermerk auf die Theaterzettel setzte: „N. B. Wegen Enge des Platzes werden sowohl bey Proben als während der Vorstellung alle Besuche auf dem Theater verbeten." Trotzdem wurde dieses Verbot sowohl auf den Filialbühnen als auch in Weimar häufig umgangen.

Als „Beleuchter"[91]) hatte der Theaterdiener die Beleuchtungskörper in brauchbarem Zustande zu erhalten und die Materialien an Talg und Kerzen gebrauchsfertig herzustellen. Seine Unkosten wurden ihm nach einem genau aufgestellten Tarif vergütet. „Die Beleuchtung mußte mit guter Hellung gebenden Ingredienzien geschehen. Von ihm forderte man auch, daß die Lichtaufstecker ihre Schuldigkeit taten und fleißig putzten."[92])

[89]) Vgl. G.-Sch.-Arch., Direktorialakten, Nr. 15: „Instructiones für den Theaterdiener Höpfner".

[90]) Vgl. z. B. ebenda: Vohs-Willmssche Theatergesetze vom 7. (18.) März 1793, Absatz 8 u. 9.

[91]) Vgl. ebenda: Vorschrift für den Theaterdiener Höpfner vom 18. Okt. 1794, Absatz 9 u. 15 e.

[92]) Vgl. ebenda, Absatz 9.

In seiner Eigenschaft als Requisiteur[93]) hatte der Theaterdiener alle von der Regie gewünschten Requisiten bis zur Vorstellung herbeizuschaffen. Die von den Darstellern benötigten Requisiten hatte er diesen vor der Vorstellung zuzustellen und nach derselben wieder einzusammeln.

Orchesterdiener

Der bei der Herzoglichen Hofkapelle angestellte Orchesterdiener hatte natürlich auch im Theater alle jene Pflichten zu erfüllen, die ihm als dienstbarem Geist der Hofmusik oblagen.

Theaterkassierer

Ueber die Stellung und die Amtsgeschäfte des Kassierers, sowie überhaupt über die Einrichtung des weimarischen Kassenwesens ließ sich nichts Genaueres feststellen. Auf Goethes Bitten hatte sich Schröder am 7. Mai 1791 über das an der hamburgischen Bühne eingeführte Kassensystem ausführlich geäußert. Danach hatte man wohl in ähnlicher Weise die weimarische Einrichtung getroffen.[94])

Billetteure

Als Billetteure waren gewöhnlich drei Personen verpflichtet: ein hauptamtlich angestellter Billetteur (1792: Gruner, seit 1793: Rötsch, seit 1798: Pollak), ein Theatermeister (Brunquell) und der Theaterdiener (Höpfner, seit 1797 Riehl). Die Billetteure waren dem Souffleur unterstellt.[95]) Sie standen an den Eingängen, die zu den verschiedenen Plätzen führten, und hatten die Billette abzunehmen. Sie waren angehalten, „jedermann mit ausgezeichneter Höflichkeit zu begegnen";[96]) sie durften kein Geld annehmen und sollten während der Dienststunden das Zusammentreffen mit dem Kassierer vermeiden, um sich nicht der Unterschlagung verdächtig zu machen.

Gelegenheits-Arbeiter

Außer diesen festbesoldeten oder in Tagelohn stehenden Offizianten wurden gelegentlich für längere oder kürzere Zeit noch Handwerker, Handlanger und Arbeiter beschäftigt. Auch der weimarische Hofjude (Hof-Faktor) Jacob Elkan wurde zu allerlei Diensten und Geschäften herangezogen.[96])

---

[93]) Vgl. ebenda: Vorschriften für den Theaterdiener Höpfner vom 18. Okt. 1794, Absatz 15 a—d. — Instruktion für die Wöchner, Absatz 8.

In Lauchstedt wurde der Requisiteur während der ersten sechs Spielzeiten durch den Zimmermann Stubenrauch (des Theatermeisters Brunquell Schwager) entlastet. Da er aber in Verdacht kam, im Frühjahr 1797 Stühle, Türen, Schnüre usw. im Werte von 25 bis 30 Thaler aus dem Theater entwendet zu haben, wurde er seines Amtes entsetzt; an seine Stelle trat 1797 die Witwe Höpfner und 1798 ein gewisser Arnoldt.

[94]) Pasqué I., S. 90.

[95]) G.-Sch.-Arch., Direktorialakten Nr. 15: Instruktion für den Souffleur Seyfarth vom 18. X. 1794, Absatz 3 u. 8.

[96]) G.-Sch.-Arch. Lauchst. Gastspielakten 1791. — Pasqué I. S. 145.

IV. Die geschäftliche Leitung des Theaterwesens.

Die ganzjährige Spielzeit der Weimarischen Hof-Schauspielergesellschaft zerfiel in zwei Teile: in eine etwa 8½-monatliche Winterspielzeit in der Residenz und in eine etwa 3½-monatliche Sommerspielzeit in den Gastspielorten. Die ganzjährige Spielzeit

Goethe bekannte sich durchaus — freilich erst mehrere Jahre nach seiner Direktionstätigkeit[97]) — zu der Ansicht seines Fürsten, daß das Theater „doch immer nur ein Haus sei, daß den Zweck habe, Geld zu verdienen." — Diese Ansicht klinge zwar beim ersten Anhören etwas materiell, ihr fehle aber, recht bedacht, auch keineswegs eine höhere Seite. Auch Shakespeare und Molière hätten mit ihren Theatern Geld verdienen wollen. „Damit sie aber diesen Hauptzweck erreichten, mußten sie dahin trachten, daß fortwährend alles im besten Stande und neben dem alten Guten immer von Zeit zu Zeit etwas tüchtiges Neues da sei, das reize und anlocke." . . . „Will ein Theater nicht blos zu seinen Kosten kommen, sondern obendrein noch Geld erübrigen und Geld verdienen, so muß eben alles durchaus vortrefflich sein. Es muß die beste Leitung an der Spitze haben, die Schauspieler müssen durchweg zu den besten gehören, und man muß fortwährend so gute Stücke geben, daß nie die Anziehungskraft ausgehe, welche dazu gehört, um jeden Abend ein volles Haus zu machen. Das ist aber mit wenigen Worten sehr viel gesagt, und fast das Unmögliche." — „Nichts ist für das Wohl eines Theaters gefährlicher, als wenn die Direktion so gestellt ist, daß eine größere oder geringere Einnahme der Kasse sie persönlich nicht weiter berührt und sie in der sorglosen Gewißheit hinleben kann, daß dasjenige, was im Laufe des Jahres an der Einnahme der Theaterkasse gefehlt hat, am Ende desselben aus irgend einer andern Quelle ersetzt wird. Es liegt einmal in der menschlichen Natur, daß sie leicht erschlafft, wenn persönliche Vortheile oder Nachtheile sie nicht benöthigen. Nun ist zwar nicht zu verlangen, daß ein Theater in einer Stadt wie Weimar sich selbst erhalten solle und daß kein jährlicher Zuschuß aus der fürstlichen Kasse nöthig sei, allein es hat doch alles sein Ziel und seine Grenzen, und einige tausend Thaler jährlich mehr oder weniger sind doch keineswegs eine gleich- Goethes Ansicht über das Theater als Geschäft

97) Biedermann, Gespräche, V., Nr. 988, mit Eckermann, 1. V. 1825.

gültige Sache, besonders da die geringere Einnahme und das Schlechtwerden des Theaters natürliche Gefährten sind, und also nicht blos das Geld verloren geht, sondern die Ehre zugleich."

Die Durchschnitts-Brutto-Einnahme einer Vorstellung betrug in Weimar: 65 Tlr.; in Lauchstedt: 94 Tlr.; in Erfurt: 51 Tlr.; in Rudolstadt: 57 Tlr.

Der Wochen-Gagen-Etat auf den Filialbuhnen betrug z. B. im Sommer 1798: 186 Tlr. 6 Gr., und zwar

142 Tlr.	— Gr.	für	Akteurs,
20 „	6 „	„	Offizianten,
24 „	— „	„	wöchentliche Zuschüsse.

1. Die Winterspielzeit in Weimar.

Die Winterspielzeit dauerte in der Regel von Anfang Oktober bis Mitte Juni.

Spieltage

Wie an vielen anderen deutschen Theatern, so wurde auch an der weimarischen Hofbühne nur dreimal wöchentlich gespielt, und zwar wie in Mannheim Dienstags, Donnerstags und Sonnabends.

Der Sonntag war spielfrei, aber nicht etwa religiöser Bedenken wegen, die häufig in katholischen, aber auch in protestantischen Staaten maßgebend waren, sondern lediglich deshalb, weil Sonntags in Weimar „Cour und Hofkonzerte" stattfanden.

Die zahlreichen, in katholischen Gegenden eingeführten „Normal-Tage" — z. B. die Freitage, die Marienfeste und die Vorabende der großen Frauentage —, an denen die Theater geschlossen blieben, kannte man natürlich im protestantischen Weimar nicht, ja, man spielte hier selbst während der Fasten- und Adventszeit. Die weimarische Hofbühne verschloß ihre Pforten nur während der Karwoche, ferner auch an den Heiligen Abenden und Ersten Feiertagen der drei großen christlichen Feste und am Himmelfahrtstage. An den Zweiten Feiertagen und an den Geburtstagen der Herzogin Mutter (24. Oktober) und der regierenden Herzogin (30. Januar) fanden Festaufführungen statt.

Selbstverständlich wurde die weimarische Bühne bei eintretender Landestrauer, dem allgemeinen Brauch entsprechend, für einige Tage geschlossen.[97a)]

Während einer weimarischen Winterspielzeit kamen durchschnittlich 100 Aufführungen heraus. Die Vorstellungen begannen, wie in den meisten Städten, um ½6 Uhr abends.

Abstecher nach Erfurt

Im Winter 1793/94 und im Frühjahr 1795 wurden von Weimar aus einige Male (meist Sonntags) Abstecher nach Erfurt unter-

---

97a) Vgl. „Lehrjahre", V., 16 (G. W., I., 22, S. 240).

nommen. Diese Fahrten waren beim Personal, der damit verbundenen Strapazen wegen, sehr unbeliebt. Die Erfurter Stadttore wurden lange vor Schluß der Theatervorstellungen verriegelt. Anstatt durch das „Schmidtstädter Tor", zurückzufahren, mußte die Gesellschaft eine Nebenpforte benutzen, um auf unsicheren, von Gräben flankierten Wegen bei stockdunkler Nacht die Chaussee nach Weimar zu gewinnen. Da sich die Schauspieler häufig noch böse Erkältungen holten und die pekuniären Erfolge ständig mäßig blieben, so schaffte die Oberdirektion diese winterlichen Kunstreisen wieder ab.

Theaterbillette usw.

Der Preis für die Theaterbillette (das „Legegeld") war in Weimar folgendermaßen festgesetzt:

1. Platz (im ersten Parterre oder Parterre noble): 12 Groschen;
2. Platz (im zweiten Parterre): 8 Groschen, für Studenten nur 6 Groschen;

Galerieloge: 4 Groschen;
Galerie: 2 Groschen.

„Die Billets galten nur am Tage der Vorstellung, wo sie gelöst worden."

Die Plätze im ersten Parterre sollten (— wie schon im dritten Hauptteil erwähnt —) in erster Linie der Durchl. Herrschaft und dem Hofstaate vorbehalten bleiben. Der Adel nahm es denn auch „gewaltig übel, wenn bei einem großen Zudrange Uneingeweihte dort zugelassen wurden".[98]) Besonders die Jenenser Studenten wollte man möglichst von diesen Plätzen ferngehalten wissen.[99]) Heinrich Schmidt erzählt in seinen Erinnerungen,[99a]) daß einst der Herzog von einem Grafen Plettenberg, einem Jenenser Musensohn, zum Duell herausgefordert wurde, weil man seine beiden Begleiterinnen, zwei elegante Berliner Halbweltdamen, von den ersten Plätzen zurückwies, „zu denen sie sich hatten drängen wollen, wiewohl sie für den Hof bestimmt waren". Am 24. Februar 1798 ordnete Goethe an,[99]) „nur eine mäßige bestimmte Zahl Billets auf den oberen Platz ausgeben zu lassen, wir sind es dem Hofe schuldig. Denn wenn wir nicht diese Vorsicht brauchen, so haben wir, ehe wir's uns versehen, einmal den oberen Platz von Studenten angefüllt." —

Abonnements- und Dutzendbillette hatten an allen Theatertagen Gültigkeit. Erst seit dem 24. Februar 1798 fielen die Dutzendbillette an den Sonnabendvorstellungen wieder fort.[99b]) [99])

Die Uebertragung der Abonnementsbillette war zwar auf Familienangehörige derselben Haushaltung, nicht aber auch auf Untergebene und Bediente zulässig.[99b])

---

98) Ludecus. S. 37.
99) G. W., IV., 13, S. 72 (Nr. 3739, an Kirms, 24. II. 1798).
99a) S. 38.
99b) Vgl. G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 10 268.

Freiplätze

Auf die „Herrschaftlichen Plätze" im ersten Parterre passierten ohne Billetts:[99c])

„1. Ihro Durchl. der Herzog,
2. Ihro Durchl. die Frau Herzogin,
3. Ihro Durchl. die Frau Herzogin Mutter,
4. Durchl. der Erbprinz [Carl Friedrich] und
5. Durchl. die Prinzeß [Caroline Louise].
6., 7., 8. drey Hofdames von der regierenden Frauen Herzogin Durchl., als Frau [Johanne Marianne Henriette] von Wedel [geb. von Wöllwarth-Essingen], Fräulein [Louise Adelaide] von Waldner-Freundstein und Fräulein [Friederike] von Riedesel,
9., 10. Zwey Hof Dames von der Frauen Herzogin Mutter Durchl., als Fräulein [Louise] von Goechhausen und Fräulein [Henriette Antonie Albertine Freyin] von Wolfskeel-Reichenberg,
11., 12., 13. Drey Personen, welchen die Durchl. Frau Herzogin freyen Eintritt zugestehen kann, welche dem Billeteur von Zeit zu Zeit mündlich von der Regie angezeigt werden sollen,
14., 15. Der Cammerherr und der Cammerjunker vom Dienst,
16. Der Cammerherr [Friedrich Hildebrand von Einsiedel-Scharfenstein] bey Ihro der Frauen Herzogin Mutter Durchl.,
17. Die Fräulein [Henriette] von Knebel und
18. der Herr Cammer Rath [Dr. Cornelius Johann Rudolf] Ridel bey den fürstl. Kindern.
Ferner die fürstl. Pagen und ein Bedienter von jeder fürstl. Person."

„Der Hof zahlte dagegen für alle Fremden, denen Equipagen gegeben wurden, die Billets besonders."

Auf den zweiten Platz erhielten Freibilletts: die Hofsängerinnen, der Tanzmeister [Joh. Adam Aulhorn], die Mitglieder der Hofkapelle, der Hofmedikus Dr. Huschke, der Buchdrucker und einige subalterne Hofbeamte: Cammer Calculator Rudolph, Cammer Canzlist Heinrich (P. F.) Burkhard, Hofsekretär Georg (Gottfried Theodor) Burkhard, Hof Controlleur Joh. Ludwig August Seyfarth und Hof Canzlist Ernst Georg Spangenberg. — Freien Einlaß (ohne Billett) hatten der Theaterdichter Vulpius, die Maler Heinrich Meyer und Georg Melchior Kraus[99d]) und die Schauspieler.

[99c]) G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 10 266.

[99d]) G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 10 266: „An Herrn Souffleur Seyfarth alhier. Dem Herrn Rath Kraus wird wegen mancherley dem Theater erwiesenen Gefälligkeiten von nun an der freye Einlaß in den Vorstellungen zugestanden, wovon der Billeteur beym 2ten Platz gehörig zu benachrichtigen und hiernach an zu weisen ist. Weimar, den 31sten Januar 1797. [Am Rande: G.]"

Die Dienstmädchen der Acteurs (die bisher in den Kulissen gestanden hatten) bekamen seit 13. Nov. 1792 den Platz „hinter der in der Theaterloge neugefertigten Brüstung".

Auf der Galerie hatte der „treue und verschwiegene"[99c]) Rollen-Kopist Schumann freien Eintritt.

Theaterzettel

Die weimarischen Theaterzettel (300 Stück zu 2 Tlr.) wurden beim Buchdrucker Gläßing gedruckt und vom Zettelträger Lobe ausgetragen. Nach Jena brachte sie der Postillion Knabe.

Die Komödienzettel entsprachen nach Größe (zwischen Folio und Groß-Quart) und Drucksatz ungefähr dem damals an deutschen Bühnen üblichen Schema:

Mit höchster Erlaubniß
wird heute, ... den . . ten . . . . 179 . . .
auf dem Hof-Theater in Weimar
aufgeführt:
[Titel des Stückes]
[Gattung, Aktzahl, Verfasser]
Personen:

Unten folgten Angaben über Preise der Plätze, Beginn der Vorstellung und eine Notiz, die Unbefugten das Betreten der Bühne verbot.

Auch auf den weimarischen Zetteln erfolgte die Angabe der lebenden Autoren mit „Herr" und den „Titulaturen nach Standesgebühr".[100]) Die Darsteller wurden nur mit dem Familiennamen aufgeführt, und zwar die männlichen Mitglieder als „Hr.", die Knaben als „Mons.", die Frauen als „Mad.", die unverheirateten Darstellerinnen und die in Kinderrollen beschäftigten Mädchen als „Mlle." oder „Dem.".

Theaterwache

Das Verhalten des Publikums während der Vorstellungen war in den meisten deutschen Theatern nicht immer das würdigste. Am ärgsten trieben es freilich die Studenten; aber auch in vielen braven Philisterstädten gab es genug tolle Gesellen, die zu allerlei Unfug bereit waren. Goethe erzählt z. B. in den „Lehrjahren", daß die Zuschauer ihre Hunde ins Theater mitnahmen und ungeniert rauchten. Allenthalben kommandierten deshalb die Militärbehörden „Theaterwachen" ab zur Aufrechterhaltung der Ordnung und der guten Sitten.

[99c]) G. W., IV., 14, S. 54 (Nr. 4019, an Kirms, 26. III. 1799).

[100]) Vgl. G. W., IV., 11, S. 57 (Nr. 3297, an Schiller, 21. IV. 1796). — Vgl. ferner G. H.- u. St.-Arch. Weimar: A 10 411 (Vorschläge über die Einrichtung des Theaterzettels von A. Vulpius): „Ein paar Worte über unsere Komödien Zettel", Weimar, 15. Okt. 1796. Vulpius schlägt vor, die Titulaturen und das Wort „Herr" bei den Namen der Autoren fortzulassen. Er vermißt bei Erstaufführungen die Worte „Zum Ersten Male", bei Aufführungen nach dem Manuskript den Vermerk „Noch Manuskript", wie dieses bei den ersten Bühnen: Mannheim, Berlin, Hamburg gebräuchlich ist.

mancherorts waren es „Piquets“ bis zu 20 Mann unter Führung von Offizieren und Unteroffizieren.

In Weimar wurde die Wache[101]) — wie wir schon im ersten Hauptteile erfahren haben — vom Husarenkorps gestellt; sie bestand aus einem Unteroffizier und zwei Mann. Punktlich um 5 Uhr erschien sie im Komödienhause. Zunächst hatte sie die Tür an der Kasse zu besetzen und darauf zu achten, daß niemand, außer den Musikern, durch das Orchester in den Zuschauerraum gelange. Um ½6 Uhr, beim Erscheinen der Durchl. Herrschaft, stellten sich die beiden Husaren zur Ehrenwache vor dem ersten Parterre auf. Dann begab sich der eine auf die Bühne, um Unbefugten den Aufenthalt daselbst zu verwehren. Der andere verfügte sich auf die Galerie, um dort den Billetteur, zu unterstützen und Ruhe und Ordnung aufrechtzuerhalten. Der Unteroffizier stellte sich auf die linke, weniger vornehme Seite des zweiten Parterres. Er hatte darauf zu achten, daß die Studenten, die sich gewöhnlich zwischen dem Orchester und den vorderen Bänken des ersten Parterres zusammendrängten, auf den lose stehenden Bänken Platz nahmen und nicht die Aussicht versperrten. Auch war er dafür verantwortlich, daß kein Gedränge und keine Stockung an der Tür eintrat.

„Für die Ehren Wache bezahlte den Soldat sein Herr; für die Beobachtung vorgedachter Aufmerksamkeit bekam er vom Theater eine Ergötzlichkeit an einigen Maas Bier und einer Zeile Brod.“[101])

Seit dem 10. Juni 1797 ließ Goethe auch auf die rechte Seite des Parterres einen Husaren stellen, um die Herren Studenten noch besser im Zaume zu halten.[102])

Goethes Gedanken waren darauf gerichtet, der „Durchl. Herrschaft“ und den gesitteten Elementen des Publikums unliebsame Auftritte im Zuschauerraum möglichst zu ersparen.[98]) „Nach allen seinen Erfahrungen wurde das Tumultieren nur von Wenigen erregt und theilte sich erst nach und nach mit; man versuchte erst, ob es ginge? und wurde das Geringe nachgesehen, so war das Heftigste zu erwarten.“[103]) Gewohnt, das Uebel gleich energisch bei der Wurzel zu packen, instruierte er das Hofmarschallamt, „dem die Beruhigung des Hofes und Publikums, wie billig am Herzen lag“,[103]) der Theaterwache einzuschärfen, mit den Krakehlern nicht viel Federlesens zu machen. „Wenn man die Menge in Ruhe halten will,“ so führte Goethe aus, „so muß man die erste Unart nicht leiden. Gleich beym Eintritt in den Saal sollte jeder genöthigt werden, den Hut abzuziehen, damit er erinnert würde, daß er dem Orte Achtung schuldig sey.“[103]) „Sollte irgend einer anfangen, Lärm zu machen, so muß er gewarnt und wenn er fortfahren sollte, hinausgeschleppt werden,

[101]) G.-Sch.-Arch.: Theaterakten, Bd. 2 („Acta die Direction des hiesigen Theaters betr. 1792, 1793, 1794, 1795“): Puncte, welche die Wache im Comödien-Hause zu beobachten hat, Weimar, 12. XI. 1792.

[102]) Vgl. G. W., IV., 12 (Nr. 3567, an Kirms, 9. VI. 1797), S. 147.

[103]) G. W., IV., 12, Nr. 3567 u. 3568, 9. VI. 1797.

welches auch nunmehrig auf der rechten Seite möglich wird, weil ein Ausgang hinausgeht.“ Gleichzeitig wurde angeordnet, „durchaus eine Bank weniger zwischen die festen Bänke [des ersten Parterres] und das Orchester zu stellen, damit die Wache, wenn irgend etwas vorkommt, auch Raum zum Wirken habe.“[103])

Theater-restaurant

Der Restaurations-Betrieb des Redouten- und Comödienhauses war an den Traiteur (und ehemaligen Hofjäger) Carl Tittel,[103a]) später an Frau Ortelly,[103b]) die Witwe des „Italienischen Kauf- und Handelsmann“ Stephan Ortelly, verpachtet; sie waren angewiesen, für „gute Waren und Getränke“ zu sorgen.[103b])

2. Die Sommerspielzeit auf den Filialbühnen.

Mitte Juni begann gewöhnlich die Sommerspielzeit; sie wurde durch die Oberdirektion stets sorgfältig vorbereitet. Der Regisseur (bzw. das Kollegium der Wöchner) erhielt für die Dauer der Gastspiele die Vollmachten eines Theaterleiters. Zur Aufrechterhaltung der Ordnung und der Disziplin wurden besondere Instruktionen erlassen.

Die Reise

Am Tage der Abreise aus Weimar versammelten sich in früher Morgenstunde die Schauspieler, die mitreisenden Hofmusiker und die Offizianten vor dem Komödienhause. Dort wurden die „Theatre Effecten“ (Dekorationen und Requisiten), die „Garderobe“ (Kostüme und Kleider) und die „Kisten und Coffres“ der Mitglieder auf 3 bis 5 requirierten vier- oder sechsspännigen Brancard- und Leiterwagen verladen, mit Stroh und Leinwandplänen sorgsam zugedeckt und dann, mit den Offizianten bemannt, nach Lauchstedt vorausgeschickt. Die Schauspieler und Hofmusiker folgten in etwa 9 zweispännigen bedeckten Chaisen. Um Streitigkeiten zu vermeiden, wurden jedesmal vorher die Plätze in den Wagen den Mitgliedern durch die Direktion zugewiesen.[103c])

Der Weg von Weimar bis Lauchstedt war etwa 65 km lang. Die Karawane zog durch das „Jacobsthor“ hinaus und schwankte unter sorgfältiger Meidung der festen Straßen auf elenden Landwegen dahin, um nach den Weisungen des Herrn Hofkammerrats nur ja das Chausseegeld zu sparen. Die Reise ging[103d]) über (Tieffurth, Rohrbach) Buttstädt und Herrengosserstädt an der Finne (dann vermutlich über Steinburg, Saubach, Altenroda, Wennungen), bei Karsdorf über die Unstrut und dann auf der Querfurter Hochfläche (über Jüdendorf, Ober-

---

[103a]) G. W., IV., 30, S. 66, Nr. 3907a. an die Hoftheater-Commission, Okt. 1798.

[103b]) Vgl. z. B. G. W., IV., 13, S. 296 u. 417, Nr. 3903, an Kirms. 18. X. 1798.

[103c]) Vgl. „Lehrjahre“, III., 3 (G. W., I., 21, S. 250) u. IV., 4 (G. W., I., 22, S. 31).

[103d]) Nach Genast, I., S. 65, u. Goethes Tagebuch vom 25. Juli 1802.

Eichstädt, Kirchstädter Warte, Schaafstädt) nach Lauchstedt. Die Chaisen erreichten ihr Ziel in einem Tage, die Gepackwagen in 1½ bis 2 Tagen.

Durch Berichte von Zeitgenossen erfahren wir, wie lustig es bei diesen Fahrten zuging, wie man sich, einer einzigen großen Familie gleich, eng aneinanderschloß und in heiterster Stimmung die Freuden der Natur genoß oder — ihre Launen ertrug.[104])

Aehnlich verlief die Reise von Lauchstedt nach den anderen Filialbühnen. Von Lauchstedt nach Erfurt oder nach Rudolstadt führte der Weg immer wieder über Weimar und nahm zwei Tage in Anspruch; von Rudolstadt war Erfurt an einem Tage zu erreichen. Von Weimar nach Erfurt wurde die gute weimarische Chaussee über Ober-Grundstädt, Ulla, Hopfgarten, Utzberg, Höchstädt, Bißleben und Linderbach benutzt. Die Wegerouten von Weimar nach Rudolstadt[105]) und von dort nach Erfurt[106]) sind nicht überliefert.

Häufig unternahmen einige männliche Mitglieder die Reise von und nach Rudolstadt und Erfurt zu Fuß. Da dadurch die Oberdirektion die Kosten für eine oder mehrere Chaisen sparte, erhielten die wandernden Schauspieler eine Entschädigung von 1 Tlr.

Diäten usw.

Die Reisediäten der Offizianten betrugen 8 Groschen auf einen Tag oder 10 Groschen auf zwei Tage. Die Schauspieler und Musiker erhielten „zu einer Ergötzlichkeit während der Reise einen Laubthaler für jede Familie und einen halben Laubthaler für jeden einzelnen".[107]) Außerdem wurde vor der Abreise die Gage der folgenden Woche vorausgezahlt.

Nach einer ertragreichen Spielzeit erhielten die Mitglieder, wenn sie sich gut geführt hatten, noch extra „zur Aufmunterung eine Wochengage als außerordentliches Geschenk".

Einrichtung am Gastspielorte.

Bei Ankunft der Gesellschaft in den Gastspielorten hatte der Regisseur (resp. die mit der Regie Beauftragten) der Aufsichtsbehörde einen Antrittsbesuch zu machen und dabei das Notwendige über das Einreichen der Stücke zur Zensur, Stellung der Theaterwache und Ablassen der Freibilletts zu vereinbaren. Für die Theatergarderobe mußte in der Nähe des Komödienhauses eine Kammer und eine Stube („trocken und ohne Rauch") gemietet werden.[107])

Verkehr zwischen Oberdirektion und Regie

Für die ersten Wochen der Sommergastspiele bekam die Regie die aufzuführenden Stücke — zum Teil schon mit Angabe der Rollenbesetzung — zugeteilt. Für die weiteren Wochen hatte der Regisseur seine

---

104) In den „Lehrjahren" hat Goethe zweimal [— bei der Reise der Truppe auf das Schloß des Grafen (III., 3.) und bei der Abfahrt der Truppe zur Serloschen Gesellschaft (IV. 1.) —] solche romantischen Wanderzüge geschildert. — Vgl. auch die Schilderung von Komödiantenfahrten bei Costenoble, I., S. 45 (die Reise der Kloß-Butenopschen Ges. von Wismar nach Altona 1790) u. S. 82 (die der Quandtschen Ges. von Bayreuth nach Hildburghausen 1794).

105) Beim Fehlen von Karten vollständig unbekannt.

106) Wahrscheinlich: Rudolstadt, Märckau, Remda, Kranigfeld, Tondorf, Dittelstädt, Erfurt.

107) G.-Sch.-Arch.: Gastspielakten.

Vorschläge der Oberdirektion zur Genehmigung einzureichen. Allwöchentlich hatte die Regie die Theaterzettel der aufgeführten Stücke, die Berichte („Rapporte") über Proben und Vorstellungen und die „Cassen Extracte" zusammenzustellen. Sonntags brachte der Theaterdiener oder Billetteur diese Akten nach Weimar, Montags kehrte er mit den von der Oberdirektion getroffenen Anordnungen zurück.

2a. Die Saison in Lauchstedt.

Die Gastspielzeit der Weimarischen Hof-Theatergesellschaft in Lauchstedt richtete sich nach der Badesaison und dauerte deshalb ungefähr vom 20. Juni bis zum 15. August. Der Besuch der Badegäste setzte Ende Juni stärker ein, erreichte im Juli seinen Höhepunkt und ließ Anfang August wieder nach. Der Johannistag (24. Juni) und der 3. Aug. (der Namenstag des Landesherrn, des Kurfürsten Friedrich August III. von Sachsen) wurden festlich begangen und galten als gute Theatertage. Spielzeit

Ankunft und Abreise der Gesellschaft mußten dem Lauchstedter Amtmann angezeigt werden; der Regisseur, resp. das Wöchner-Kollegium hatte ihm eine Antritts- und Abschiedsvisite zu machen. „Der Herr Kanzler von Gutschmidt war, sobald er nach Lauchstedt kam, im Namen der Direktion höflichst aufzufordern, das Theater fleißig zu besuchen."[108]) Behörden

An Abgaben hatte die Gesellschaft zu leisten: Abgaben

35 Thlr. „Conceßions Gelder an das Churfürstl. Amt Lauchstädt für die Erlaubniß, während der Bade Zeit, Schauspiele in Lauchstädt aufführen zu dürfen."[109])

9 Thlr. General Accise.

1 Thlr. 3. Gr. Land Accise.

14 Gr. Brandversicherungs Gelder für die Sommermonate April bis September und

9 Gr. 4 Pf. für die Wintermonate Oktober bis März.

Der Oekonom Pfeffer erhielt alljährlich „ein Douceur von drey Carolin" für die Aufsicht über das Theatergebäude während der Wintermonate.

Für die leiblichen Bedürfnisse sorgte der Italiener Piccoli aus Merseburg, der dicht neben dem Theater eine hübsch ausgestattete Konditorbude errichtet hatte, wofür er dem Amte einen Grundzins zahlte. Theater-restauran[t]

Gespielt wurde in Lauchstedt wöchentlich fünfmal, und zwar waren (gelegentliche Abänderungen ausgenommen) Theatertage: Sonntag, Montag, Mittwoch, Donnerstag, Sonnabend. Allsommerlich fanden etwa 40 Aufführungen statt. Die Vorstellungen begannen um Spieltage

---

108) Ebenda: Lauchst. Gastspielakten.

109) 15 Tlr. erhielt die Merseburger Arbeits- und Versorgungsanstalt, 20 Tlr. die Lauchstedter Brunnenarmenkasse.

5 Uhr nachmittags. „Vor Beginn der Aufführung hatte ein Musiker in der Allee abzublasen.“[108])

Theaterbillette usw.

Es wurden folgende Billetts verabfolgt:

25 Stück in die Logen zu 16 gr.
252 Stück auf den 1. Platz zu 12 gr.
251 Stück auf den 2. Platz zu 8 gr.
255 Stück auf den 3. Platz zu 3 gr.

Abonnements wurden nicht ausgegeben. Aber seit Sommer 1793 wurden „Ausnahmen bey Personen gemacht, die vielen Einfluß haben und der Kasse schaden können“.[110]) Ihnen wurden „unter dem Siegel der Verschwiegenheit“ die Eintrittskarten ein Drittel billiger gelassen.[110])

Freiplätze

Das Recht auf Freiplätze[108]) hatten:

auf den ersten Platz: Der Amtmann Dr. Clauswitz und dessen Frau Liebste[111]) und seit 1796 Herr Kammerrat von Leutsch aus Merseburg.

auf den zweiten Platz: Der Aktuarius (Amtsschreiber) Christian Gottfried Beck, der General-Accise-Einnehmer Deckert, der Oekonom Pfeffer und dessen Frau.

Auf den letzten Platz passierte ohne Billett der Landknecht (Amtsdiener) Weise.

Der Herr Dr. [Johann Ernst Andr.] Koch[112]) [quasi Theaterarzt!], „ein artiger Mann“, bekam für die ganze Spielzeit 24 Billetts („Contremarquen“).

Zur Kontrolle standen an den Eingängen des Theaters drei Billetteure.

Theaterzettel

Zu jeder Vorstellung wurden 250 bis 300 Theaterzettel für den Preis von 18 Gr. in der Stiftsdruckerei der Gebrüder Laitenberger zu Merseburg gedruckt.[113]) Ein Teil der Zettel wurde in Merseburg ausgetragen, einen größeren Posten holte der Theaterdiener ab, um ihn in Lauchstedt an die Badegäste zu verteilen, und einen dritten Posten brachte die Botenfrau in Halle zur Austeilung. „Einige Exemplare waren im Notfalle an der Kasse zu bekommen.“[108])

Theaterwache

Die Theaterwache (bis 28. Juli 1798: 1 Mann, seitdem 2 Mann) wurde vom Amtmann gestellt und von der Regie mit 2 Gr. pro Vorstellung entlohnt.

2b. Die Saison in Erfurt.

Spielzeit

Im Spätherbst der Jahre 1791 bis 1795 spielte die Hoftruppe in Erfurt. Die Saison begann gewöhnlich in den letzten Augusttagen und

---

110) G.-Sch.-Arch.: Lauchst. Gastspielakten 1793.

111) Als Dr. Clauswitz im Frühjahr 1798 starb, wurden seiner Witwe und seiner Tochter die Freiplätze überlassen.

112) Von 1785 bis 1814 „Brunnenarzt“ in Lauchstedt. Ueber seine Persönlichkeit vgl. Modenjournal, XII., 1797, Mai, S. 249, und XIII., 1798, Januar, S. 29, und Krieg, S. 29—37.

113) Die Angabe bei Burkhardt S. XXII (oben) ist unrichtig.

dauerte den September hindurch bis zum Beginn der neuen weimarischen Winterspielzeit.

Im Winter 1793/94 und 1794/95 wurden die bereits oben erwähnten Abstecher von Weimar nach Erfurt unternommen.

Behörden

Der Regisseur (resp. das Wöchner-Kollegium) hatte „Sr. Erzbischöfl. Gnaden, dem Herrn Coadjutor von Dalberg", ferner dem aufsichtführenden Regierungsrat, dem General der kurmainzischen Truppen und dem Major des kaiserlichen Kontingents Antritts- und Abschiedsbesuche zu machen.

Im ersten Jahre (1791) führte der Regierungsrat Johann Arnold Freiherr von Bellmont, einer der angesehensten Männer Erfurts, die Theatergeschäfte. Im folgenden Jahre trat der Weimarische Landkammerrat Christian Erdmann Conta an seine Stelle, und in den drei letzten Jahren hatte der Regierungsrat Christian Ernst Freiherr von Benzel zu Sternau die Aufsicht. Besonders der letzte zeigte für die Hof-Theatergesellschaft lebhaftes Interesse und kam der Oberdirektion sehr liebenswürdig entgegen.

Fundus

Da das „Nationaltheater" die vorhandenen Dekorationen zur Verfügung stellte, brachte die Truppe außer der Garderobe nur wenige Dekorationsstücke mit.

Abgaben

An den Pächter („Ballmeister") des Theatergebäudes war für jede Aufführung ein Mietzins zu zahlen (in den Jahren 1791 bis 1794 an den Ballmeister Böttger 2 Tlr., 1795 an den Ballmeister Leibing 3 Tlr.).

Spieltage

Die Spieltage waren unregelmäßig; gewöhnlich wurde am Sonntag, Montag, Mittwoch (Donnerstag) und Sonnabend gespielt. In einer Spielzeit kamen durchschnitttlich 20 Vorstellungen heraus. Die Aufführungen begannen in der Regel um 5 Uhr.

Theaterbillette usw.

Die Preise für die Plätze waren:

1. Platz: 8 Groschen,
Parterre: 4 Groschen,
Galerie: 2 Groschen.

Abonnements wurden versuchsweise im Jahre 1795 ausgegeben (12 Billetts auf den 1. Platz: 3 Tlr., auf das Partere: 1 Tlr. 15 Groschen), hatten aber keinen Erfolg.

Freibilletts wurden in größerer Anzahl an die Mitglieder der Regierung und des Stadtrats abgegeben.

An den Eingängen des Theaters standen 2 bis 3 Billetteure.

Theaterzettel

Die Theaterzettel (500 Stück für 1 Tlr.) wurden bei dem Buchdrucker Gradelmüller, seit 1793 beim Buchdrucker Nonne gedruckt und durch einen Zettelträger in der Stadt ausgeteilt.

Theaterwache

Die Theaterwache war mit Rücksicht auf die übermütigen Erfurter Studenten sehr stark und bestand aus 8 bis 10 Soldaten unter Führung von Unteroffizieren. Entlohnung: 2 resp. 4 Groschen pro Vorstellung aus der Theaterkasse. Nach den vom kurmainzischen General von

Knorr erlassenen Instruktionen[113a]) war die Verteilung der Soldaten folgende:

„2 Mann als Ehrenwache für den Coadjutor,
1 Mann auf dem Theater [Bühne], wo die Einlaßthüre nicht zu sperren,
1 Mann aufs Parterre und
wegen Verhütung alles Unfugs und Ausgelaßenheit des Pöbels auf der Galerie 2, wenigstens 1 Mann.
Die übrigen aber zum Ablößen."

Theater-restaurant

Auch im Erfurter Theater wurde dem Publikum während der Zwischenakte allerlei Erfrischungen feilgeboten: „Unten im Parterre — freylich wegen des Geräusches eben nicht schicklich genug — stand ein Schenktisch, wo man Punsch, Backwerk und dergl. verkaufte."[114])

2c. Die Saison in Rudolstadt.

Spielzeit

Seit 1794 (mit Ausnahme des Jahres 1795) spielte die weimarische Gesellschaft im Spätsommer zur Zeit des Vogelschießens in der Fürstlich Schwarzburgischen Residenz Rudolstadt. Die Spielzeit dauerte (wie früher die Saison in Erfurt) ungefähr vom 18. August bis in die zweite Hälfte des September hinein. Sie stand unter der Aufsicht des Hofes. Die Leitung hatte der Kammerjunker und Hauptmann Carl Freiherr von Lyncker und neben ihm seit 1796 der Fürstliche Rat und „Schützenhauptmann" Dr. Nicolai; auch der Fürst brachte den theatralischen Angelegenheiten ein lebhaftes Interesse entgegen.

Behörden

Fundus

Subvention

Die Gesellschaft brachte ihre Dekorationen und Garderobe nach Rudolstadt mit. Sie war von allen Abgaben befreit. Der Fürst gab freies Komödienhaus, Beleuchtung, Maschinisten und Statisten, Wache und Orchester und bezahlte auch einen Teil der Transportkosten. Ebenso hatte der Hof die Requisiten zu liefern und für die Aufbewahrung der Theatergarderobe „in einem herrschaftlichen Hause nahe dem Theater im Vorwerk" Sorge zu tragen. Für die Proben wurde ein geräumiger Saal zur Verfügung gestellt.[115]) Für den Fall, daß Vorstellungen im Schloßtheater gegeben werden sollten, war die Anordnung getroffen worden, „daß die spielenden Mitglieder dahin abgeholt und wieder zurück in die Stadt geliefert wurden".

Spieltage

Die Spieltage waren unbestimmt. Gewöhnlich wurde in der ersten Woche an allen Tagen und in den folgenden am Montag, Dienstag, Donnerstag und Freitag gespielt; seit 1798 am Sonntag, Montag, Mitt-

---

113a) G.-Sch.-Arch.: Erfurt. Gastspielakten 1791 (18. VIII. 91).
114) G. Th.-K. 1786, S. 249.
115) Der Wert dieser Subvention wurde auf 40 Tlr. die Woche geschätzt.

woch und Freitag. Den Beginn der Vorstellung (½6 Uhr) zeigte ein Trompetensignal an.[116])

In einer Rudolstädter Saison kamen durchschnittlich 26 Aufführungen heraus.

Die Preise der Plätze waren: Theaterbillette

Galerie-Logen	12	Groschen
Erster Platz	8	"
Zweiter Platz	4	"
Dritter Platz	2	"

1798 wurden die Preise des zweiten Platzes auf 6 Groschen und des dritten Platzes auf 3 Groschen festgesetzt.

Ueber die Freiplätze waren folgende Bestimmungen getroffen: Freiplätze

„In der herrschaftlichen Loge hatten freyen Einlaß: sämtliche Fürstliche Personen und deren Hof-Dames, wie auch alle den Hof daselbst besuchenden Fürstl. und Gräfl. Personen",[117]) ferner noch drei Personen, für die der Hof Freibilletts bekam, ebenso der Kammerjunker Freiherr von Lyncker und der Hofmarschall und Oberstallmeister von Ketelhodt.

Auf den ersten Platz passierten frei: Der Schützenhauptmann und der Schützenleutnant, „weil sie dem Theater hätten schaden können, wenn sie nach Anfang des Theaters noch eine halbe Stunde schießen und trommeln ließen".[117])

Auf den zweiten Platz bekamen der Buchdrucker und die 26 Musiker der Hofkapelle für sich oder ihre Familienangehörigen ein Frei-Abonnement.

Die Schauspieler erhielten die hinteren Plätze des ersten Parterres, ihre Kinder das zweite Parterre und ihre Dienstboten (wenn Platz vorhanden) das dritte Parterre zu freiem Eintritt angewiesen.

Abonnements wurden auf zwölf hintereinander zu gebende Vorstellungen verabfolgt. Nach Ablauf des ersten Abonnements wurde ein zweites oder, wenn die Zahl der Vorstellungen nicht ausreichte, ein halbes oder ein drittel Abonnement ausgegeben. Ein ganzes Abonnement kostete für die Galerielogen 3 Rtlr., für den ersten Platz 2 Rtlr., für den zweiten Platz 1 Rtlr. Abonnements

Die Listen mit den Namen der Abonnenten sind in den Theaterakten des Goethe-Schiller-Archivs vorhanden. Wir finden für die Logenplätze die adligen Namen: Auer, Beulwitz, Brockenburg, Gleichen, Hoheneck, Holleben, Ketelhodt, Röder, Schönfeld, Winterfeld, Wurmb. Auf den ersten Platz hatten Offiziere, Hofräte, Kirchenräte, Kammerräte und Kandidaten, auf den zweiten Platz Regierungssekretäre, Kammerdiener, Kauf-

116) Vgl. Hendel, S. 264.

117) G.-Sch.-Arch.: Rudolst. Gastspielakten.

leute, Gastwirte, Handwerker, der Hofgärtner und der Stadtkirchner abonniert.

Freiplätze 1798

Im Jahre 1798 wurden die Bestimmungen über die Freiplätze[118]) abgeändert:

„Der Fremden wegen“ wurde jetzt nur die eine [wohl die rechte] Seite der Galerie (mit den Logen Nr. 2, 3 und 4) „an eine bestimmte Anzahl Personen abonnementmäßig abgelaßen“.

„In [die „Herrschaftliche Loge“] Nr. 1 gingen der Fürst mit seinem Bruder [Prinz Karl Günther], die 3 Schützen Lieutenants [Schützenhauptmann Rat Dr. Nicolai, Schützenlieutenant Kaufmann und Weinhändler Lang und Schützenlieutenant Melle];[119]) die 3 freyen Personen, für welche der Fürst 3 Contremarken bekam, der Herr Hof Marschall und Oberstallmeister von Ketelhodt und 2 Fremde, welche am Hof logierten.“

Zur Kontrolle waren an den Eingangen drei Billetteure aufgestellt.

Theaterzettel

Die Theaterzettel (500 Stück, davon 20 Stück für den Hof auf Schreibpapier) wurden in Rudolstadt vom Buchdrucker Schirach für 1 Tlr. 8 Groschen gedruckt.

---

118) G.-Sch.-Arch.: Rudolstädter Gastspielakten 1798.

119) Christ. Wilh. Schwartz erwähnt S. 83 einen Joh. Tobias u. S. 101 einen Heinrich Gottlob Melle; vgl. auch Hendel, S. 261.

V. Der Spielplan.

Die Aufstellung des Spielplanes ist eine Maßnahme, die sowohl durch geschäftliche als auch durch künstlerische Interessen bestimmt wird, weil dabei die Bühnenleitung in ihren Entschließungen durch Rücksichtnahme auf Publikum, Autoren und Darsteller gehemmt ist.

1. Allgemeiner Ueberblick über den Spielplan der deutschen Bühnen um das Jahr 1790.

Schauspiel-Repertoire

Um das Jahr 1790 besaß die deutsche Bühne ein durchaus eigenes — freilich schon ziemlich entartetes „Nationaldrama“, das drei Gattungen:

„Ritterschauspiele“,
„bürgerliche Schauspiele“ und
„Konversationsstücke“

umfaßte und von einer ganzen Reihe tüchtiger und strebsamer Theaterschriftsteller eifrig kultiviert wurde.

Außerdem hatte man begonnen, eine nicht unbeträchtliche Zahl ausländischer Stücke — besonders solche englischer und französischer Herkunft — zu „nationalisieren“, d. h. in deutsche Formen umzugießen. „Die Uebersetzer hatten bei ihren Arbeiten immer die Bühne, wie sie war, vor Augen und lieferten deshalb nicht Uebersetzungen, sondern Bearbeitungen des Fremden, die dem wirklichen oder dem eingebildeten Bedürfnis der Zeit und des Ortes angepaßt waren. Weder an die Namen noch an die Oertlichkeiten und Zeitverhältnisse der Originale hielten sie sich gebunden.“ Unter diesen Bearbeitern hatte sich in erster Linie Schröder, — und zwar besonders mit Uebertragungen Shakespearescher Stücke — große Verdienste um das damalige Theater erworben.

Wie wir schon früher angedeutet haben, bestand gegen versifizierte Dramen noch Ende der achtziger und Anfang der neunziger Jahre bei Publikum und Schauspielern eine gewisse Abneigung.[120])

---

120) Vgl. u. a. Ann. d. Th. 1788, I., S. 101 über Dalbergs Jamben-Schauspiel „Montesquieu“ und S. 104 über Dalbergs Versschauspiel „Der Mönch (Pilger) von Karmel“ bei der Bondinischen Gesellschaft am 4. XII. 1788. — Ebenda, 1788, II., S. 109, über den „Mönch von Karmel“ am Nationaltheater in Berlin am 25. IX. 1788. — Ebenda, 1793, XI., S. 25, über Schillers „Don Carlos“. —

Die meisten der zu Beginn des neunten Jahrzehnts auf den deutschen Theatern gespielten Stücke waren gutgearbeitete Handwerksware. Künstlerisch wertvolle Dichtungen fehlten fast gänzlich — abgesehen von der kleinen Zahl der damals gegebenen Werke Lessings, der Sturm- und Drangdramen Goethes und Schillers und der ziemlich zweifelhaften Uebertragungen einiger Schau- und Lustspiele Shakespeares, Goldonis und Gozzis.

Opern-Repertoire

Wesentlich anders lagen die Verhältnisse des musikalischen Dramas. Von einer eigenen nationalen Entwicklung konnte man hier noch kaum sprechen. Vielmehr dominierten überall, zumal auf dem Gebiete der seriösen Oper, ausländische Komponisten. An den großen prunkvollen Opernhäusern der deutschen Fürstenhöfe gelangten fast ausschließlich große italienische Opern, die meist Stoffe des Altertums behandelten und häufig recht langweilig waren, durch italienische Künstler zur Aufführung. Auch die angestellten deutschen Kapellmeister, die immr zugleich Opernkomponisten waren und sich verpflichten mußten, alljährlich für neue Werke zu sorgen, schrieben ihre Opern auf italienische Texte und in italienischem Stil.

Die deutschen Gesellschaften konnten des kleinen Personals und der unzureichenden Ausstattung wegen die große heroische Oper nicht pflegen. Um so eifriger hatten sie sich des heiteren Genres bemächtigt, das selbst die kleinsten Truppen zu spielen wagten. Um das Jahr 1790 kamen von Italienern: Piccini, Salieri, Guglielmo, Anfossi, Sarti, Cimarosa, Paësiello, Martin (=Martini), von Franzosen namentlich Gretry und Monsigny zur Aufführung; von deutschen Meistern waren Schweitzer, Benda, André und Dittersdorf, ja, selbst Gluck und dann auch Mozart vertreten.

Noch um das Jahr 1785 hatte das Singspielrepertoire unter dem gleichmäßigen Einfluß deutscher und welscher Komponisten gestanden; zu Beginn der neunziger Jahre sollte es unter der Führung deutscher Meister einen vielgestaltigen Aufschwung nehmen.

2. Ueberblick über den Gesamtspielplan der Weimarischen Gesellschaft von 1791—1798.

Schwankungen im Spielplan

Im Verlaufe des chronologisch-historischen Teiles dieser Arbeit haben wir gesehen, wie der Spielplan unserer Hoftruppe in seiner Zusammenstellung häufigen Schwankungen ausgesetzt war. Es wäre verfehlt, an diese Tatsache weitschweifige Erörterungen zu knüpfen:

Erstens muß immer wieder betont werden, daß die Weimarische Theatergesellschaft nur gering subventioniert war und daß die Oberdirektion auf den Kassenrapport die größte Rücksicht nehmen mußte.

Zweitens ist zu beachten, daß man für die ersten Spielzeiten der Goethischen Theaterleitung bei dem immerhin großen Mangel an guten

spielbaren Stücken, bei dem kleinen Kreise der gebildeten Theaterbesucher und Abonnenten und bei der deshalb wieder sehr beschränkten Zahl der Wiederholungen von einem „Repertoire" im Sinne einer planmäßig nach künstlerischen und geschäftlichen Gesichtspunkten zusammengestellten Folge von Stücken noch nicht recht sprechen konnte.

Drittens können wir nur bei den Filialbühnen die Aufstellung des Spielplanes an der Hand der Regieberichte und Korrespondenzen nachprüfen. Für die Winterspielzeit in Weimar fehlen solche Unterlagen. Wir können nicht wissen, welche Erwägungen bei der Auswahl der Stücke hier maßgebend waren. Wie oft Krankheiten der Schauspieler hindernd dazwischen kamen. Wie oft die Oberdirektion die unvermeidlichen Konzessionen an das Unterhaltungs- und Sensationsbedürfnis des Publikums machen mußte. Kurz und gut, wann und wie oft der Theater künstler Goethe dem Theater geschäftsmann Goethe das Feld räumte, wann und wie oft der allzu tüchtige Kirms auf die Geschicke des Theaterreiches größeren Einfluß gewann oder gar als unumschränkter Alleinherrscher, über die Kassenrapporte gebückt, nach neuen „Erfolgen" sann.

Andererseits muß aber auch konstatiert werden, daß eine Tendenz zu höherer Kunstpflege durchaus vorhanden war. Schon nach den ersten zwei bis drei der Repertoire-Konsolidierung geweihten Spielzeiten konnte man allmählich von der durch die Umstände erzwungenen Methode abgehen, „Stücke nur zum nächsten Verlust einzustudieren."

Bei der Annahme neuer Stücke ging Goethe von bestimmten Grundsätzen aus, über die er sich Eckermann gegenüber in folgender Weise aussprach: Annahme neuer Stücke

„. . . Ich habe die deutschen Stücke immer nur in der Absicht gelesen, ob ich sie könnte spielen lassen; übrigens waren sie mir gleichgültig . . ."[121])

„. . . Ich sah nicht auf prächtige Dekorationen und glänzende Garderobe, aber ich sah auf gute Stücke. Von der Tragödie bis zur Posse, mir war jedes Genre recht, aber ein Stück mußte etwas sein, um Gnade zu finden. Es mußte groß und tüchtig, heiter und graziös, auf alle Fälle aber gesund sein und einen gewissen Kern haben. Alles Krankhafte, Schwache, Weinerliche, Sentimentale, sowie alles Schreckliche, Greuelhafte und die gute Sitte Verletzende war ein für allemal ausgeschlossen: ich hätte gefürchtet, Schauspieler und Publikum damit zu verderben . . ."[121])

Wie die Ausführungen Wilhelms[122]) und Serlos[122b]) in den „Lehrjahren" beweisen, hielt Goethe die gleichzeitige Pflege mehrerer Genres auf einer Bühne für keine Schauspiel und Oper

121) Biedermann, Gespräche V., Nr. 976, d. 27. III. 1825.
122) V., 16 (G. W. I., 22, S. 232).
122b) Vgl. auch „Lehrjahre", VII., 8 (G. W., I., 23, S. 90).

glückliche Einrichtung. Besonders die Einführung der Oper sei bedenklich. Sie errege zwar beim Publikum „mit derselben Mühe und mit denselben Kosten mehr Zufriedenheit“,[122a)] [122b)] und man „gewinne ungleich mehr Geld als bisher“.[122a)] Aber „die Neigung des Publikums werde durch sie noch mehr auf Abwege geleitet, und bei so einer Vermischung eines Theaters, daß nicht recht Oper, nicht recht Schauspiel sei, muß nothwendig der Ueberrest von Geschmack an einem bestimmten und ausführlichen Kunstwerke sich völlig verlieren.“[122a)] — „Eine jede gute Sozietät existiert nur unter gewissen Bedingungen; so auch ein gutes Theater. Gewisse Manieren und Redensarten, gewisse Gegenstände und Arten des Betragens müssen ausgeschlossen sein. Man wird nicht ärmer, wenn man sein Hauswesen zusammenzieht.[122)] — . . . Doch kann jetzt weder Direktor noch Schauspieler sich in die Enge ziehen, bis vielleicht der Geschmack der Nation in der Folge den rechten Kreis selbst bezeichnet.“[122)]

Statistisches Material.

Uebersicht

In der ersten Periode der Goethischen Theaterleitung (Mai 1791 bis Herbst 1798) kamen 242 verschiedene Stücke zur Aufführung; 67 dieser Stücke waren aus dem Bellomoschen Repertoire übernommen.

Der Gattung nach verteilten sich diese 242 Stücke folgendermaßen:

28 Trauerspiele,

58 Schauspiele[123)] (dabei 4 Familiengemälde, 1 ländliche Familienszene, 1 Sittengemälde, 1 Tragikomödie, 1 Drama),

105 Lustspiele[123)] (einschließlich 1 Märchenlustspiel, 5 Possen, 1 Nachspiel),

3 Melodramen (Monodrama, Duodrama),

48 Opern, Operetten, Singspiele.

Außerdem gelangten gelegentlich noch Ballette, Tänze, Theaterreden, Arien usw. zur Aufführung.

Musikalisches und rezitierendes Drama

Wie früher berichtet, war im Personal der deutschen Bühnen noch keine strenge Scheidung zwischen Sängern und Schauspielern eingetreten. Deshalb bildete das Singspiel in jenen Jahren noch kein so scharf unterschiedenes Glied im Gesamtrepertoire. Bei der Betrachtung der hier zur Untersuchung stehenden Spielzeiten müssen deshalb auch rezitierendes und musikalisches Drama durchaus gleichmäßig berücksichtigt werden. Es geht nicht an — wie das früher bei ähnlichen wissenschaftlichen Arbeiten geschah —, die Oper nur nebenher zu behandeln oder einfach ganz auszuschalten. Goethes Interesse blieb stets

---

122a) Ebenda, S. 248.

123) Manche Schauspiele werden gelegentlich auch als Lustspiele bezeichnet und umgekehrt.

beiden Kunstzweigen, dem Schauspiel sowie dem Singspiel, gleichmäßig zugewandt.

In der ersten (unverhältnismäßig kurzen) Spielzeit (Mai bis September 1791) mußten 35 Stücke herausgebracht werden, in der zweiten (1791/92): 51 und in der dritten (1792/93): noch 39. Dann hatte sich das Repertoire so gefestigt, daß von der vierten Spielzeit (1793/94) an sich ein normales Zufließen neuer Stücke, etwa 24 für jede Spielzeit, feststellen läßt. Zahl der Neuaufführungen

Die neuen Stücke kamen fast ausschließlich während der Winterspielzeit in Weimar heraus. In den ersten drei Spielzeiten mußten freilich auch die Filialbühnen mehrere Erstaufführungen liefern; von der vierten (1793/94) an erschienen im Sommer nur noch 1 bis 3 Novitäten.

Das Repertoire der Weimarischen Hof-Theatergesellschaft darf nicht als ein in sich geschlossenes, einheitliches Ganzes betrachtet werden; es ist vielmehr für die einzelnen Bühnen zu zerlegen und gesondert zu beurteilen. Der Spielplan in

In Weimar waren während der ersten Winterspielzeiten fast die Hälfte aller Aufführungen „Lustspiele" und ein Viertel „Opern". Bei der Vorliebe des großen Publikums für das Lustspiel und der anfangs noch stiefmütterlich behandelten Oper können diese Verhältnisse nicht überraschen. Allmäblich wird die Repertoire-Zusammensetzung günstiger: Das Lustspiel wurde auf ein Drittel aller Stücke zurückgedrängt, die Oper stieg auf ein Drittel. Weimar

In Lauchstedt lagen die Verhältnisse ähnlich: Das Lustspiel belegte in den ersten beiden Spielzeiten die Hälfte aller Plätze, ging in den folgenden drei auf ein Drittel zurück und lieferte seit der sechsten Saison (1795/96) nur noch ein Viertel aller Stücke. Die Oper belegte anfangs nur ein Viertel aller Plätze, seit der dritten Spielzeit (1792/93) ständig ein Drittel. Lauchsted

In Erfurt hatte das Lustspiel ständig ein Drittel inne. Die Oper war sehr beliebt, sie nahm anfangs ein Viertel aller Plätze ein und stieg fast auf die Hälfte. Erfurt

Auch in Rudolstadt hielt sich das Lustspiel beständig auf der Höhe von einem Drittel. Die Oper fand — wie das schon im zweiten Hauptteile ausgeführt wurde — keinen Beifall und sank von einem Drittel und einem Viertel bis auf ein Sechstel aller Aufführungen. Rudolstadt.

3. Das rezitierende Drama im Repertoire der Weimarischen Truppe während der Jahre 1791—1798.

Der Spielplan des rezitierenden Dramas unterschied sich während der ersten Periode der Goethischen Theaterleitung wenig oder gar nicht von dem anderer Theater.

Mehr als ein Viertel aller Stücke stammte aus dem Auslande. Ausländische Dramatiker

Folgende Autoren waren in Uebertragungen und Ueberarbeitungen vertreten:

Die Engländer: Banks, Miß Ben, Bourgoyne, Miß Centlivre, Colman, Cumberland, Farquhar, Fletcher, Hoadly, Holcroft, Miß Lee, Moore, Murphy, Otway, Reynolds, Shakespeare, Sheridan, Wycherley.

Der Däne: Holberg.

Die Franzosen: Beaumarchais, Beaunoir, Fayan, Favart, Florian, Gernevalde, Marivaux, Mercier, Molière, Regnard, Rousseau, Saurin, Voltaire.

Die Italiener: Goldoni und Gozzi und der Spanier: Jovellanos.

Gattung — Auch in Weimar und in den Gastspielorten bildeten Ritterdramen, bürgerliche Schauspiele und Konversationsstücke die Hauptstützen des Repertoires. Die Werke von Lessing, Goethe, Schiller und Shakespeare tauchten nur wie vereinzelte Lichtpunkte im Grau des Alltagsspielplanes auf.

Lessing — Lessing finden wir nur von der II. (1791/92) bis VI. (1795/96) Saison eingehender vertreten. „Der Schatz" wurde in der II. Spielzeit je einmal in Weimar und Lauchstedt gespielt. — Die bereits von Bellomo gespielte „Emilia" erschien zweimal in Weimar (III. und V. Spielzeit), einmal in Lauchstedt (V.), einmal in Rudolstadt (VII.). — „Minna", ebenfalls schon von Bellomo gegeben, ging dreimal in Weimar (III., IV., V.) und einmal in Lauchstedt (III.) in Szene.

Goethe — Goethe wurde ebenfalls nur in der II. bis VI. Saison gegeben. Die meisten Aufführungen konnten die „Geschwister" verzeichnen: 5 in Weimar (II., III., IV., VI.), 1 in Lauchstedt (II.), 1 in Rudolstadt (IV.), 2 in Erfurt (II., IV.). — Der „Bürgergeneral" wurde dreimal in Weimar (III., IV.) und je einmal in Lauchstedt (III.), Rudolstadt (IV.) und Erfurt (III.) gespielt. —

Schiller — Schiller wurde in allen acht Spielzeiten gegeben: Die bereits von Bellomo herausgebrachten „Räuber" wurden in der II. Spielzeit wieder dem Repertoire einverleibt und erschienen dann fast alljährlich einmal: dreimal in Weimar (II. und VI.), einmal in Erfurt (II.), viermal in Lauchstedt (III., V., VI., VIII.) und einmal in Rudolstadt (VIII.). — Der bereits in der I. Saison in Erfurt herausgebrachte „Don Carlos" wurde dort noch einmal (IV.), in Weimar sechsmal (II., III., V., VIII.), in Lauchstedt dreimal (II., IV., V.), in Rudolstadt einmal (IV.) wiederholt. — „Kabale und Liebe", bereits von Bellomo gespielt, erschien neueinstudiert nur in der VI. Saison, und zwar je einmal in Lauchstedt und Rudolstadt.

Shakespeare — Shakespeare wurde fast nur in der II. Spielzeit gegeben. Damals wurde „König Johann" zweimal in Weimar, einmal in Erfurt gespielt. — Damals kam auch in Weimar „Heinrich IV." heraus, und zwar zweimal der Erste Teil, einmal der Zweite Teil; Fischers

zusammengezogene Bearbeitung wurde nur je einmal in Lauchstedt und Erfurt gegeben, während dann der Erste und der Zweite Teil wieder in der III. Spielzeit in Weimar noch je einmal aufgeführt wurden. — In der VI. Spielzeit (1795/96) wurde „König Lear" je einmal in Weimar und Lauchstedt gegeben.

4. Das musikalische Drama im Repertoire der Weimarischen Truppe während der Jahre 1791—1798.

Während der ersten Periode der Goethischen Theaterleitung wurden von 25 Komponisten insgesamt 48 Werke mit 414 Aufführungen herausgebracht. Und zwar 7 italienische Meister mit 15 Opern und 105 Aufführungen, 3 französische Meister mit 4 Opern und 24 Aufführungen, 15 deutsche Meister (einschließlich solcher österreichisch-slawischer Abstammung) mit 29 Opern und 285 Aufführungen. Statistik nach der Nationalität der Komponisten

Das Verhältnis der Aufführungsziffern italienischer Opern zu deutschen war in den ersten Spielzeiten 1 : 2, verschob sich bis zur VII. Spielzeit (1796/97) zugunsten deutscher Opern auf 1 : 5, sank freilich in der VIII. Spielzeit (infolge erneuten Interesses für Cimarosa) auf das Verhältnis 1 : 3.

Der Anteil französischer Opern blieb ständig gering.

Unter den deutschen Komponisten kamen während der ersten vier Spielzeiten nur Dittersdorf und Mozart in Betracht, und zwar hatte Dittersdorf zunächst entschieden die Vorherrschaft. In der IV. Spielzeit (1793/94) setzte sich dann Mozart an die Spitze. In dem Maße, wie Dittersdorfs Einfluß verblaßte, traten Wenzel Müller, Wranitzky, Weigl und Süßmeyer auf den Plan. deutsche

Von den Italienern erfreuten sich Cimarosa und Martin (= Martini), ferner Païsiello und Anfossi großer Beliebtheit. Die Opern „Cosa rara" von Martini, „Die theatralischen Abenteuer" und „Die vereitelten Ränke" von Cimarosa, „Die Eifersucht auf der Probe" von Anfossi und „Das Kästchen mit der Chiffre" von Salieri erreichten die höchsten Aufführungsziffern. italienische

Die französische opera comique fand erst in der III. Spielzeit (1792/93) Aufnahme in das Repertoire. Grétry, der Hauptmeister der Richtung, gewann mit seinem „Richard Löwenherz" größere Bedeutung. Monsigny erschien in der III. Spielzeit mit dem schon unter Bellomo gespielten „Faßbinder" und verschwand wieder. D'Alayracs kleines Singspiel „Die beiden Savoyarden" wurde seit der IV. Saison (1793/94) mehrere Jahre hindurch je einmal gespielt. „Die Wilden" waren in der VII. Spielzeit (1796/97) erfolgreich, verschwanden aber schnell. französische

5. Die kleinen dramatischen Künste (Melodramen, Ballette), die Tänze, Gesänge, Oratorien, musikalischen Darbietungen und die Theaterreden.

Melodramen

Die beiden erfolgreichsten Werke dramatischer Kleinkunst, das „Melodrama“ „Medea“ von Gotter-Benda und das „Duodrama“ „Ariadne auf Naxos“ von Brandes-Benda reizten natürlich auch die Weimarischen Darsteller und gelangten bereits in den ersten Spielzeiten zur Aufführung. Iffland zuliebe, der gern in der virtuosenhaften Titelrolle des Gotter-Bendaschen „Melodramas“ „Pygmalion“ vor dem weimarischen Publikum paradieren wollte, konnte Goethe seine Bühne auch nicht vor diesem Machwerk verschließen. — Die in den ersten beiden Jahren gespielten Ballette des Hrn. Mattstedt („Der listige Bauer“, „Der Bäcker und sein Mündel“ und das Kinderballett „Die Zauberschule“) konnten dagegen nicht einmal Anspruch auf Originalität erheben.

Balette

Tänze

In diesem Zusammenhange möge nun auch erwähnt werden, daß in den ersten Jahren gelegentlich während der Zwischenakte einzelne Solo- und Duotänze aufgeführt wurden.

Arien, Oratorien usw.

In Weimar brachten Sänger und Sängerinnen gelegentlich in den Zwischenakten Arien zum Vortrag, zuweilen kamen in der Passionszeit auch Oratorien und ähnliche musikalische Darbietungen zur Aufführung.

Theaterreden

Wie an anderen deutschen Bühnen, so wurde auch in Weimar und in den Gastspielorten während der ersten Jahre von Prologen und Epilogen, Antritts- und Abschiedsreden weitestgehender Gebrauch gemacht.[124] Goethe und der Theaterdichter Vulpius benutzten da die Gelegenheit, um bei besonderen Anläßen, wie z. B. bei Beginn und Schluß der Saison, zum Jahreswechsel oder zu sonstigen Festtagen, dem Publikum durch den Mund einer schönen Liebhaberin, eines gern gesehenen Helden, eines oft beklatschten Komikers oder einer gefeierten komischen Alten den Willkommens- oder Abschiedsgruß zu entbieten, auf freudige, politische oder gesellschaftliche Vorfälle hinzuweisen, ja, selbst die Ziele und Aufgaben der Schaubühne klarzulegen.[124]

Seit der fünften und sechsten Spielzeit (1794/95 und 1795/96) wurde indessen diese Einrichtung bei der Weimarischen Hoftruppe — wir wissen nicht, aus welchen besonderen Gründen — wieder aufgegeben.

6. Erwerbung neuer Werke.[125]

Die Weimarische Theaterleitung verfolgte aufmerksam die Ankündigungen und Neuerscheinungen der dramatischen und dramatisch-musikalischen

---

124) Zu diesen Ausführungen vgl. auch Tornius, S. 37.
Für die Anfertigung eines Prologs, Epilogs usw. erhielt Vulpius 3 Thaler.
Ueber Wert, Bedeutung und schließliche Abschaffung der Theaterreden vgl. auch Friedr. Ludw. Schmidt, I., S. 75.

125) Vgl. G. H.- u. St.-Arch.: A 9665 (Erwerbung, Anfertigung u. Abgabe von Abschriften von Dramen und Musikstücken. 1792—1844).

Literatur. Auch die in den Theaterzeitschriften abgedruckten Spielpläne der deutschen Bühnen wurden ständig kontrolliert.

Durch Druck veröffentlichte Theaterstücke genossen bekanntlich den Bühnen gegenüber keinen Urheberschutz; sie konnten unentgeltlich aufgeführt werden.[126]) Neue Werke wurden den Direktionen daher meist im Manuskript eingereicht und gegen ein einmaliges Honorar zur Aufführung erworben.[126a]) Nicht selten wurden die Autoren und Komponisten dadurch geschädigt, daß die Souffleure heimlich Abschriften herstellten und diese widerrechtlich an andere Theater verkauften.[127]) Auch durch unbefugte Nachdrucke wurden die Autoren in ihren Rechten häufig geschmälert. Die Theaterleiter mußten sich deshalb allgemein den Autoren und Komponisten gegenüber verpflichten, Manuskripte, Partituren und Rollenmaterial in der Theaterbibliothek sorgsam unter Verschluß zu halten.[128])

kein Urheberschutz

Schädigung der Autoren

Die Weimarische Theaterbibliothek unterstand in den ersten beiden Jahren dem Regisseur Fischer; am 13. März 1793 wurde sie dem Souffleur Willms übergeben; im Oktober 1794 wurde der Regisseur Vohs und Herbst 1796 das Wöchner-Kollegium mit der Verwaltung beauftragt. — Erst im Oktober 1794 wurde die Bibliothek in den Garderobenräumen des Theatergebäudes aufgestellt; vorher befand sie sich in der Privatwohnung des jeweiligen Bibliothekars.[128a])

Weimar. Theaterbibliothek

Auch in Weimar wurden, wie bei anderen großen Bühnen,[129]) die neuen Werke der Modeschriftsteller gewöhnlich schon im Manuskript zur Aufführung erworben. Dagegen wurden die Werke weniger bekannter Autoren erst dann auf den Spielplan gesetzt, wenn sie bereits im Druck erschienen waren, da nach Goethes Ansicht „das Publikum die Oberdirektion in solchen Fällen für die Auslage selten entschädigte".[130])

Neue Werk

Den Bühnenangehörigen war strengstens untersagt, über den Inhalt und die Rollen neuer Stücke etwas vor der Erstaufführung dem Publikum mitzuteilen.[130a])

Vgl. auch: Burkherdt, C. A. H., Dichter u. Dichterhonorare am Weim. Hofth. während Goethes Leitung. Vierteljahrsschrift f. Lit.-Gesch. 1890, III., S. 476.

126) Ueber die absolute Recht- und Schutzlosigkeit der Schauspieldichter vgl. z. B. auch Friedrich Ludwig Schmidt, I., 66.

126a) Für ein Original-Lustspiel eines Durchschnitts-Dramatikers zahlte auch die Weimarische Oberdirektion den üblichen Preis von 1 Carolin (= 6 schwere Thaler oder 11 rheinische Gulden).
Iffland dagegen erhielt aus Weimar zusammen für seine beiden Stücke „Das Gewissen" (Erstaufführung: 14. III. 1797) und „Der Hausfriede" (30. I. 1797), 80 rheinische Gulden.

127) Vgl. z. B. Costenoble, I., S. 90.

128) Vgl. z. B. G. W., IV., 13, S. 172 (Nr. 3809 an Kirms, 11. VI. 1798). — Vgl. auch Dietmar Theaterbriefe, S. 50.

128a) G.-Sch.-Arch.: Direktorialakten.

129) Vgl. z. B. Walter, Theaterarchiv in Mannheim, I., 268/269.

130) G. W., IV., 12, Nr. 3693, S. 376, an Frdr. Eberhard Rambach (Dez. 1797). — Vgl. auch G. W., IV., 30, S. 62 u. 63, die Briefe 3477a u. 3541a an Jean Joseph Mounier betr. Uebersetzungen aus dem Französischen.

130a) Vgl. u. a. Wahle, S. 57.

VI. Die künstlerische Leitung des Theaterwesens.

1. Schauspielkunst.

1a. Vorbedingungen für den Schauspielerberuf.

An die Novizen, die sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts der Schauspielkunst widmen wollten, stellte man — als ideelle Forderung — die Erfüllung nicht geringer Vorbedingungen.[130b] Außer einem gut gebauten Körper, ausdrucksvollem Gesicht und guter Gesundheit wünschte man noch folgende „geistige Eigenschaften": „Dichtungskraft" (d. h. Empfindung, Phantasie, Urteils- und Gestaltungskraft), gutes Gedächtnis, reinen und moralischen Sinn und glückliche Stimmung des Gemüts. Außerdem „guten Geschmack, gebildet durch zweckmäßige Lektüre, Anstand, Bekanntschaft mit den Sitten der feinen Welt und Sprachkenntnisse". „Es wird anbei nicht überflüssig seyn, wenn der Schauspieler etwas von Musik und Zeichenkunst, Tanzen und Fechten versteht, und den edlen Ehrgeitz besitzt, seinen Geist mit nützlichen Kenntnissen bereichern zu wollen."[130b]

1b. Zustand der Schauspielkunst bei Goethes Direktionsantritt.

Im ersten Hauptteil unserer Schrift haben wir bereits in großen Zügen auf den Zustand der Schauspielkunst um das Jahr 1790 hingewiesen. An dieser Stelle müssen wir uns ausführlicher mit diesem Problem auseinandersetzen.

Der undisziplinierte Naturalismus

„Zur Zeit, da Goethe das Theater übernahm" — so führt Wahle[130c] aus — „war auf den deutschen Bühnen Eine Richtung, Eine Art schauspielerischer Darstellung die herrschende: ein Naturalismus, der weniger auf bewußten Kunstprinzipien beruhte, als vielmehr seine Begründung hatte in einer Tradition, die hauptsächlich hervorgegangen

---

130b) Mann h. Th.-A. 1705, S. 199: „Ueber die Kennzeichen des Berufs zum Schauspieler."

130c) S. 71.

war aus dem Unvermögen der Durchschnittsschauspieler, etwas anderes auf der Bühne darzustellen, als ihre beschränkte Individualität. Nichts will es besagen, daß daneben auch hier und dort eine gespreizte Declamationsmanier sich seßhaft gemacht hatte. Denn der Hauptteil des damaligen Repertoires gab den Schauspielern Rollen in die Hand, in denen es nicht darauf ankam, durch wohlüberlegte, fein nuancierte Sprechweise dem Worte des Dichters gerecht zu werden, sondern vielmehr solche, wo sie entweder Gelegenheit hatten, die einfachsten Verhältnisse einer gutmütigen, beschränkten, bürgerlichen Philistrosität in einer angemessenen, einfachen, nüchternen, prosaischen Sprache, in einem der alltäglichen Natürlichkeit abgelauschten Idiom darzustellen, oder solche, wo eine die Grenzen der Natur überschreitende, wild um sich schlagende und vor den äußersten Ausbrüchen der Roheit nicht zurückschreckende Leidenschaftlichkeit zum krassesten Naturalismus herausforderte. Und so schuf sich auch in der darstellenden Kunst der Stoff die ihm adäquate Form: bürgerliche Einfachheit einerseits und kraftgenialische Roheit andererseits. Die Stücke des Sturmes und Dranges mit ihrer mehr das Symptomatische und Pathologische als das Psychologische der Affekte betonenden Manier verführten naturgemäß auch die Darsteller dazu, in Sprache und Mimik die äußeren Merkmale der Leidenschaft auf Kosten der psychologischen Vertiefung in den Vordergrund zu schieben. Daß die Dichter solcher Stücke ein Aeußerstes im Aufwand mimischer Mittel, und dazu den stärksten, vor dem Krassen sich nicht scheuenden Ausdruck für die realistische Nuancierung der Sprache verlangten, ja, darauf hohen Wert legten, zeigt nichts deutlicher, als daß die von Diderot erfundene Manier, in ausführlichen szenischen Anweisungen dem Schauspieler die äußerlichen Merkmale des Affekts genau vorzuschreiben, in diesen Stücken fast bis zur Lächerlichkeit nachgemacht wird. Mit welchem Aufwand von malerischen und plastischen Bezeichnungen hat der junge Schiller Situationen und Bewegungen verdeutlicht! Wie sind hier alle Affekte mit den Symptomen ihrer Ausgestaltung durch ein Uebermaß von Vorschriften für das Geberdenspiel charakterisiert! Nichts kann den Schauspieler mehr dazu verleiten, ganz auf den äußeren Ausdruck der Leidenschaften hinzuarbeiten, als wenn die Dichter es förmlich von ihm verlangen, ihm jede Geberde, jeden Ton vorschreiben und seiner eigenen Erfindung fast gar nichts mehr übrig lassen."

Versbehandlung

Auch die Behandlung der Verse durch die Schauspieler ließ in den noch immer recht selten gegebenen Jambenstücken sehr viel zu wünschen übrig. „Selbst anerkannten Schauspielern war es nicht möglich, eine rhythmisch geschriebene Rolle auswendig zu lernen; dieselbe mußte immer erst in Prosa geschrieben und hinter jeden Vers ein dicker Strich gemacht werden.[130d])

Operndarstellungen

Für Oper und Singspiel galt allgemein, was das Modenjournal[181]) schrieb: „Die Liebenden glühen füreinander, indem sie

---

[130]d) Genast, I., S. 89/90.
[131]) Aug. 1791, S. 415.

singen; sobald sie aber wieder sprechen, sind es ein Paar langweiliger Eheleute. Der Buffo übertreibt immer abscheulich und extemporiert auf die unerlaubteste Weise."

uneinheitliche Aussprache

Von einer einheitlichen Bühnensprache war man noch sehr weit entfernt. Natürlich kannte man auch noch kaum ein eigentliches Ensemblespiel; dem einzelnen war das Ganze ziemlich gleichgültig, der Schauspieler-Virtuos galt alles.

kein Ensemblespiel

Die Spielweise der Weimarischen Hofschauspieler

Auch bei der Weimarischen Hof-Schauspielergesellschaft herrschte, als Goethe die Direktion übernahm, dieselbe rohe und unabgeklärte naturalistische Spielweise. Abgesehen von einigen wenigen Mitgliedern, ragten auch die Hofschauspieler in ihrem Können nicht über das Durchschnittsmaß hinaus. Sie standen so ungefähr auf dem gleichen Niveau wie die Komödianten der Melinaschen Wandertruppe. Wie diese waren auch die Weimaraner „doch nur Naturalisten und Pfuscher".[132] Wie Serlo allein in Wilhelm, in Laertes und dem alten Polterer, ja, selbst noch in Frau Melina und dem Pedanten brauchbare Kräfte gewann, so konnte Goethe in den ersten Jahren auch nur in Vohs, Malcolmi und Euphrosyne, später noch in dem Ehepaar Beck und in der Jagemann wirkliche Stützen für seine Truppe finden. Aber wie Serlo, so durfte auch Goethe erwarten, die übrigen „bald durch Fleiß, Uebung und Nachdenken"[132] zu fördern; denn auch unter unseren Hofschauspielern war „keiner, der nicht mehr oder weniger Hoffnung von sich gäbe",[132] war „kein einziger Stock, und Stöcke allein sind die Unverbesserlichen, sie mögen nun aus Eigendünkel, Dummheit oder Hypochondrie ungelenk und unbiegsam sein".[132])

Theorie der Schauspielkunst

Bewußte Kunstprinzipien kannte man damals für die dramatische Darstellung noch nicht. Die Schauspielkunst wurzelte ausschließlich in der Tradition; sie sog ihre Kräfte aus dem Nachahmungstrieb und der Nachahmungsgabe. „Wenn Lessing klagte, daß es zwar Schauspieler, aber keine Schauspielkunst gebe, so geht ihm als dem grundlegenden Theoretiker der bildenden Künste der Gedanke im Kopf herum, das, was zur Begründung dieser Kunst als Kunst bislang fehlte, zu leisten: nämlich eine Feststellung derjenigen Regeln und Grundgesetze, die, wie bei jeder anderen Kunst, gemäß den ihr besonders eigentümlichen Mitteln und Zwecken, auch in dem Werke des Schauspielers notwendig wirksam sein müssen, gleichviel, ob er sich ihrer bewußt ist oder nicht. ‚Allgemeines Geschwätz darüber', sagte er im letzten Stücke der Dramaturgie, ‚hat man in verschiedenen Sprachen genug; aber spezielle, von jedermann erkannte, mit Deutlichkeit und Präcision abgefaßte Regeln, nach welchen der Tadel oder das Lob des Acteurs in einem besonderen Falle zu bestimmen sei, deren wüßte ich kaum zwei oder drei.' Er hatte in den ersten Stücken der Dramaturgie aus dem meisterhaften Spiele Ekhofs einzelne solcher Regeln abzulesen versucht, nachdem er bereits aus älteren

Lessing

---

132) „Lehrjahre, IV., 19 (G. W., I., 22, S. 123).

Erfahrungen die Notwendigkeit, solche Grundgesetze zu finden, erkannt und ausgesprochen hatte. Und noch bevor er nach Hamburg gegangen war, hatte er den Plan zu einem Werke über die körperliche Beredsamkeit des Schauspielers entworfen, das leider nie ausgeführt worden ist. Während er der bildenden Kunst die Schönheit der menschlichen Erscheinung als Darstellungsobjekt zuweist und so die reine Antike als höchstes Ideal aufstellt, will er in der Schauspielkunst neben der schönen Natur das Charakteristische in Stellungen und Bewegungen zum Ausdruck gebracht wissen. Er wäre aber nicht er selbst, der Pfadfinder in der Untersuchung vom Wesen der Künste gewesen, wenn er dabei sich befriedigt hätte. Er stellt an den Schauspieler auch die Forderung richtigen Sprechens, einer sinngemäßen Deklamation, und vor allem ist ihm dasjenige, was den wahren Schauspieler macht: Uebereinstimmung des Empfindens mit der Darstellung. So findet man eigentlich bei ihm die Hauptmomente für eine nicht bloß auf theoretische Erwägungen, sondern auf lebendige Erfahrungen gegründete Theorie der Schauspielkunst beisammen.“ [132a])

Auch Goethe vermißte schmerzlich den Mangel einer „Grammatik“, „die doch erst zum Grunde liegen muß, ehe man zu Rhetorik und Poesie gelangen kann“. Es blieb ihm nichts anderes übrig, als selbst noch mit seinen Schauspielern zu lernen, an ihren Fortschritten „sich empor zu studieren, klarer über sein dramatisches Kunstgeschäft zu werden“. Goethe

Die Schwierigkeiten, die Goethe bei der künstlerischen Erziehung der Weimarer Hofschauspieler zu überwinden hatte, waren also schier unermeßlich. Er erzählt selbst,[133]) „wie ungern die Theaterpersonen Unterricht annehmen, wie sie sich auf jeder Stufe hinreichend gebildet halten, wie er selbst, trotz Zutrauens und Liebe der ganzen Theatergesellschaft, allerley Künste brauchen und doch zuletzt einmal auffahren müsse, wenn die Schauspieler nach seiner Einsicht und Ueberzeugung sprechen und agieren sollen; etwas Unbildsames liege überhaupt im Menschen, besonders aber scheine es in dieser Classe einheimisch zu seyn“.

I c. Goethes Anforderungen an den Schauspieler.

Goethe stellte (nach den in den „Lehrjahren“[133a]) niedergelegten Ausführungen) an den Mimen, der den Namen „Künstler“ mit Recht führen wollte, folgende Anforderungen:

1. Ursprüngliches Talent, gute Mittel und Begeisterung für den Beruf,
2. zweckentsprechende Vor- und Ausbildung,
3. Uebung und Gewöhnung.

[132a]) Wahle S. 74—75.
[133]) G. W., IV., 19 (Nr. 5212, Jena, 27. VI. 1806 an Kirms), S. 150.
[133a]) Vgl. besonders I., 14 (G. W., I., 21, S. 77 u. ff.).

1. Keiner bürgerlichen Tätigkeit, keinem Handwerk, keiner Kunst, am wenigsten der Schauspielkunst, sollte man sich ohne „inneren Beruf" zuwenden, — so führt Goethe in den „Lehrjahren" aus.[133b]) Man müßte wohl sonst mit Melina zu der Ueberzeugung kommen, daß man nirgends sein Brot „kümmerlicher, unsicherer und mühseliger" verdiene als am Theater.[133c]) Aber *nicht im Berufe* des Schauspielers liege das Armselige, sondern in Melina selbst.[133b]) Nichts auf Erden sei ohne Beschwerlichkeit, jeder Beruf habe seine Schattenseiten, und nur „*innerer Trieb, Lust und Liebe*"[133b]) helfen die Hindernisse überwinden. Ein Schauspieler, dem die Natur „*eine angenehme Gestalt, eine wohlklingende Stimme, ein gefühlvolles Herz*" gegeben habe,[133d]) könne nicht besser ausgestattet sein. „Wer *mit* einem *Talente*, zu einem *Talente* geboren ist, findet in demselben sein schönstes Dasein!"[133b])

2. Ein „schönes", ja, „selbst ein für die Bühne glückliches Talent" (oder „Naturell") genügt indessen noch nicht zur erfolgreichen Ausübung des Künstlerberufes.[133c]) „Das Erste und Letzte, Anfang und Ende möchte das angeborene Talent wohl sein und bleiben; aber in der Mitte dürfte dem Künstler manches fehlen, wenn nicht *Bildung* das erst aus ihm macht, was er sein soll, und zwar *frühe Bildung*; denn vielleicht ist derjenige, dem man Genie zuschreibt, übler daran als der, der nur gewöhnliche Fähigkeiten besitzt; denn jener kann leichter verbildet und viel heftiger auf falsche Wege gestoßen werden als dieser . . ."[133e]) Niemand könne die ersten Eindrücke seiner Jugendzeit verwinden,[133e]) und eine früh einsetzende Erziehung und Ausbildung könne deshalb den angehenden Künstler vor manchem Irrtume bewahren.[133e])

3. Wie der wahre Künstler nicht auf der einmal erlangten Stufe der Kunstfertigkeit stehen bleibt, sondern höherer Vollendung zustrebt, so wird auch der einsichtsvolle Schauspieler seine Kräfte durch unermüdlichen Fleiß und eisernen Willen zu steigern suchen. *Wilhelm Meisters schauspielkünstlerische Erfolge* und Fortschritte beruhen zu einem gut Teil auf der im Laufe der Zeit erlangten größeren *Gewandtheit und Fertigkeit*, auf der in immer höherem Maße erlangten *Beherrschung der technischen und handwerklichen Mittel*. „Seine *große Uebung* half ihm durch," heißt es da einmal im 13. Kapitel des V. Buches,[133f]) „denn *Uebung und Gewohnheit* müssen in *jeder Kunst* die Lücken ausfüllen, welche Genie und Laune so oft lassen würden."

133b) „*Lehrjahre*", I., 14 (G. W., I., 21, S. 80).
133c) *Ebenda*, S. 79.
133d) *Ebenda*, S. 77.
133e) Vgl. „*Lehrjahre*", II., 9 (G. W., I., 21, S. 190 u. ff.).
133f) G. W., I., 22, S. 212.

Unter den im Roman angeführten Bühnenmitgliedern nehmen Wilhelm und Serlo unser Interesse am stärksten in Anspruch.[133g])

Wilhelm Meisters schauspielerische Begabung

Wilhelm ist kein Schauspieler, wenn er auch gute äußere Mittel besitzt, im Deklamieren und Agieren eine gewisse Fertigkeit erlangt und einige Male erfolgreich die Bühne betritt. Er ist eine durchaus sensible und impulsive Natur, die durch mangelhaft entwickelte Willenskraft auf falsche Bahnen gelenkt wurde. Nur ein Mensch, der ganz frei von Empfindsamkeit ist, kann ein guter Bühnenkünstler sein. Wilhelm gelingen nur solche Rollen, wo er sein eigenes Ich herausstellen kann, wo „Charakter, Gestalt und Stimmung des Augenblicks ihm zugute kommen";[133h]) in allen andern Aufgaben muß er versagen. „Wer sich nur selbst spielen kann," sagt Jarno von und zu ihm,[133h]) „ist kein Schauspieler. Wer sich nicht dem Sinn und der Gestalt nach in viele Gestalten verwandeln kann, verdient nicht diesen Namen."

Man hat Wilhelm als den Typus des wohlerzogenen Dilettanten, des begeisterten Anfängers bezeichnet. Ist er das wirklich?[133i]) Ist er nicht vielmehr der feingebildete und kenntnisreiche künstlerische Beirat? Uebertrifft er nicht selbst Serlo durch tieferes poetisches Verständnis? Ist er nicht eine unendlich reichere Natur? Ist er nicht der feinfühlige, literarische Dramaturg, der fleißige und geschätzte Verfasser wirksamer Bühnenbearbeitungen? Ja, würde er sich nicht vielleicht gar zu einem verständnisvollen und dennoch durchaus praktischen Regisseur entwickelt haben können, der imstande ist, dem sich abmühenden Schauspieler die Rolle auf der Probe sofort selbst andeutend vorzuspielen?

Serlo als Schauspieler

Wilhelms Gegenpol ist Serlo.[133k]) In dieser Figur eines Meisters der Schauspielkunst (— denn als solcher wird Serlo trotz mancher Einschränkungen doch immerhin geschildert —) zeichnet Goethe den Großen Schröder. Bis zu den wechselvollen Lebensschicksalen, ja, bis zu den kleinsten Charakterzügen (— man denke z. B. an Schröders und Serlos „innerlich kaltes Gemüt"! —) hat der Dichter das durchaus nicht immer makellose Vorbild festgehalten. Serlos Bühnenschöpfungen sind Darstellungen von etwas, das nicht in

---

[133g]) Vgl. Eggert, Goethe u. Diderot: Ueber Schauspieler u. die Kunst des Schauspielers. (Euphorion, Zeitschr. f. Liter.-Gesch.. IV., 1897, S. 301.)

[133h]) „Lehrjahre", VIII., 5 (G. W., I., 23, S. 214).

[133i]) Vgl. z. B. Wilhelms Stellung als Dramaturg, Theaterdichter und künstlerischer Beirat bei Melinas Gesellschaft: „Lehrjahre", III., 2 (G. W., I., 21, S. 246 u. S. 249); III., 5 (S. 264); III., 7 (S. 275); III. 8 (S. 284) und seine Dramaturgen- u. Regisseur-Stellung bei Serlos Gesellschaft: V., 4 (G. W., I., 22, S. 158); V., 5 (S. 163 u. ff.); V., 9 (S. 186 u. ff.); V., 16 (S. 236, S. 238/9 u. S. 246).

[133k]) Vgl. besonders „Lehrjahre", IV., 15, u. IV., 18.

seinen Gefühlen wurzelt. Ein guter Schauspieler — das will Goethe durch diese Figur darlegen — kann nur ein kalter, ruhiger Beobachter sein, ein Mensch von durchdringendem Verstand, der keine Empfindsamkeit, wohl aber Nachahmungstrieb besitzt, seiner Aufgabe ganz objektiv gegenübersteht, durch fortdauernde Uebung immer unabhängiger von seiner Rolle wird und mit Leichtigkeit aus einer Figur in die andere schlüpft. Der eigene Charakter des Bühnenkünstlers ist ganz unabhängig von dem von ihm dargestellten Rollen-Charakter; im Auseinanderhalten dieser beiden Charaktere besteht eigentlich das ganze Geheimnis der Darstellungskunst.

1d. Die Kunst der Darstellung.

Die Kunst des Schauspielers besteht darin, seine eigene Persönlichkeit unter dem lebensvollen Scheine derjenigen Persönlichkeit, die er gerade darzustellen hat, verschwinden zu machen. Die Mittel seiner Kunst findet der Darsteller ganz in seiner eigenen Natur; sie bestehen:

1. in der Totalität seiner körperlichen Erscheinung,
2. in der körperlichen Bewegung und in ihrem Ausdrucke,
3. in der Sprache und in dem Ton.

1d. *a*) Von der körperlichen Erscheinung des Darstellers.

Der Körper als „Träger“ der darzustellenden Gestalt

Der Gedanke, daß der eigene Körper des Schauspielers als solcher nicht hervorzutreten, sondern lediglich als Träger der darzustellenden Gestalt zu dienen habe, ist so alt wie die Schauspielkunst selbst. Bei der Schöpfung der charakteristischen körperlichen Erscheinung einer Rollenfigur muß der Bühnenkünstler den charakteristischen Ausdruck von Antlitz, Gestalt und Haltung mit den charakteristischen Bewegungen zu einem geschlossenen Gesamteindruck vereinigen. Dabei hat er in gleicher Weise Zeitalter und Nationalität, Stand und Temperament, Lebensrichtung, Lebensanschauungen und Lebensgewohnheiten und alle individuellen Besonderheiten des darzustellenden Charakters zu berücksichtigen.

Die Hilfsmittel

Von jeher bedienten sich die Schauspieler bei dem Bemühen, den eigenen Körper hinter der Rollengestalt verschwinden zu lassen, verschiedener äußerer Hilfsmittel, unter denen neben den Künsten des Kostümiers und Friseurs besonders noch die Kunst des Schminkens zu nennen ist.

Da wir im Verlaufe unserer Untersuchungen noch Gelegenheit haben werden, über das Garderobenwesen ausführlich zu sprechen, können wir uns an dieser Stelle mit einigen Ausführungen über das „Maskemachen“ bescheiden.

„Die Kunst des Maskemachens" besteht darin, Antlitz und Kopf des Darstellers durch Schminke und Puder, durch Modellieren von Nase, Kinn und Stirn, durch Bartkleben, durch Verändern der Haartracht (eventuell unter Zuhilfenahme von Toupets, falschen Zöpfen, Locken, Unterlagen usw.) dem Charakter der darzustellenden Gestalt entsprechend zu verändern.

Das Maskemachen

In den Ephemeriden[134]) lesen wir: „Kein Schauspieler kann bei Lichte die Bühne betreten, wenn ihm auch die Rolle sein natürliches Gesicht erlaubt, ohne wenigstens Roth aufzulegen. Er würde auch mit dem blühendsten Teint immer bleich und krank aussehen. Bei vielen Schauspielerinnen, denen die Natur wohl Talent, aber keine weiße Haut, oder vielleicht beides nicht, aber doch Trieb genug, zu gefallen, gab, kommt noch als ein wesentliches Bedürfniß das gefährliche Weiß hinzu; und dann, sobald es in die alten oder komischen und burlesken Karaktere geht, noch ein ganzes Heer von Farben, die auf die Haut aufgetragen werden müßen."

Die Kunst, „eine gute Maske herzustellen", war in jenen Zeiten ungleich schwerer zu erlernen als heute, da die notwendigen Hilfsmittel (Schminken, Bärte, Perrücken usw.) im Handel anscheinend gar nicht oder doch nur in sehr beschränktem Maße erhältlich waren und daher von den Schauspielern selbst erst angefertigt werden mußten. Die Fettschminken waren noch nicht erfunden, und die Mischungen und Rezepte der Trockenschminken (die man aus pulverisierten oder geschlemmten Farben bereitete) wurden hoch und geheim gehalten.

Giftige und unschädliche Schminken

Oft hatte die unvorsichtige Anwendung giftiger Schminken, besonders solcher, die Quecksilber und Blei enthielten, die Gesundheit tüchtiger Bühnenmitglieder gefährdet oder untergraben. Nicht selten hatten Schauspieler ihre Sorglosigkeit mit dauerndem Siechtum oder gar mit dem Tode büßen müssen. Mit Freuden hatte man deshalb die in der Literatur- oder Theaterzeitung[135]) erschienene Abhandlung des Mannheimer Arztes Franz Anton Mai „Ueber die Heilart der Schauspielerkrankheiten" begrüßt, wo zum ersten Male Rezepte zu einer Reihe unschädlicher Schminken zusammengestellt und ihre Anwendung erläutert wurde.

Vor dem Auflegen der Schminken empfahl Mai, die Haut mit einer Salbe einzufetten, die „aus zwei Loth Jungfernwachs, ebensoviel Rosenpomade und einem halben Loth Spermaceti [Walrat]" bereitet werden sollte.

Als eine wenig schädliche weiße Schminke wurde das „feinste mehrmal abgewaschene venetianische Bleiweis" empfohlen. „Unschädlich ist das Wismuthpulver (magisterium marcasitae), jenes von Austernschalen, feine, oftmals geschlemmte Kreide, Stärkmehl und feiner weisser Bolus", heißt es dann weiter.

---

[134]) V., 17 (28. IV. 1787), S. 263.

[135]) VI. (8. II. 1783), S. 88.

„Zur rothen Schminke können die sogenannten Schminkläppchen, Zinnober, eingetrocknetes Färberrot, Ochsenzungenwurzel, Kermesbeerensaft, ferner Kugellack und Cocinellenschminke sicher gebraucht werden; der Mennig, womit die römischen Sieger ihr Gesicht beschmierten, ist unsicher . . .

Gelbe Farben können von Gelbwurz, Süßholz und Safransaft gemacht werden.

Graue Schlesische Erde oder auch gebrannte Schaalen von Aprikosenkernen mit feiner Kreide gemischt, ist eine sichere graue Farbe.

Braune Farben werden aus Eisensafran oder Rost am besten bereitet.

Zur blauen Farbe ist Indig und Berlinerblau zu gebrauchen.

Die schwarze Farbe endlich kann aus gebranntem Stopferholz oder aus den Schaalen der Aprikosenkerne nützlich und unschädlich bereitet werden."

Weimarische Künstler der Maske

Wie bei allen künstlerisch arbeitenden Gesellschaften, so legten auch die „Akteurs" der Weimarischen Truppe auf das Maskemachen den größten Wert. Selbst eine „Aktrize", Mad. Beck-Wallenstein, wird uns als eine Virtuosin der Schminkkunst geschildert. Und das wollte damals was bedeuten! Denn, wie an anderen Bühnen, so war auch in Weimar „den Darstellerinnen alter ehrwürdiger Frauen hinsichtlich der Gesichtsmalerei gestattet, ihr Gesicht so zu malen, als wäre die Zeit spurlos an ihnen vorübergegangen".[136])

1 d. β) Vom mimetischen Teile der Schauspielkunst.

Die Gebärdensprache tritt entweder ganz selbständig (ohne Beihilfe des Wortes) — oder unselbständig (die Rede begleitend) auf.

Mimik

Wir haben zwischen Mimik und Gesten zu unterscheiden: Das Mienenspiel geht vorzugsweise auf die Darstellung der inneren Zustände aus; es überwiegen hier die unbewußten, unwillkürlichen („ausdrückenden") Bewegungen. — Die Gesten hingegen bezwecken besonders die Darstellung der nach außen gerichteten Willensäußerungen; es überwiegen hier die bewußten, willkürlichen („malenden") Bewegungen.

Gesten

Die normierte Gebärdensprache des 18. Jahrhunderts

Die Schauspielkunst des 18. Jahrhunderts kannte — wie Völcker ausführt[136a]) — „eine allgemein gültige, normierte Gebärdensprache: bestimmte charakteristische Ausdrucksformen, deren Sinn und Bedeutung von jedermann ohne weiteres verstanden werden konnte. Natürlich konnte nicht ausschließlich mit Hilfe einer solchen Gebärdensprache die Darstellung gebildet werden: außer der Verwendung dieser nur bei gewissen sich überall wiederholenden psychologischen Vorgängen brauchbaren Ausdrucksformen blieb dem Darsteller die freie Wahl seiner künstlerischen Gestaltungsmittel damals ebenso überlassen wie heute und wie auch immer da, wo die Kunst

---

136) Stunden mit Goethe, 8, S. 37.

136a) S. 131 u. ff.

nicht unter dem Zwange starrer Formen unterzugehen droht. Die Vorliebe für bildmäßige Wirkung, für wirksame Posen, für die sogenannten „theatralischen Tableaux“ überhaupt, wie sie dem 18. Jahrhundert eigen war, gleichgültig, ob sie von einer Gruppe oder von einem einzelnen gebildet wurden, brachte es mit sich, daß die Gebärdensprache vor allem auf diejenigen Gebiete der Darstellung ausgedehnt wurde, die man mit Hilfe von Dauergesten zu bilden pflegte, bei denen jedoch die äußere Wirkung, welche sie dem Auge boten, oft auf Kosten der wahren Ueberzeugungskraft erkauft wurde.“

Zu den gebräuchlichsten mimischen Ausdrucksformen, besonders in allen Situationen der Untätigkeit und momentanen Beschäftigungslosigkeit gehörten:

bei „Frauenzimmern“ das „sanfte Ineinanderschlagen der Arme“,

bei „Akteurs“ das „Verschränken der Arme“, bei Mantelträgern sogar unter Hineinwickeln der Arme in den verhüllenden Mantel,

das Verbergen der Hand im Busen oder das Hineinstecken der Hand zwischen zwei Knöpfe der Weste oder des Rockes.

Allgemein übliche theatralische Posen waren z. B. auch:

Das „Portebras“, jene leere Geste, die in einem unwillkürlich erscheinenden Erheben des Armes und der Hand bestand.

Die zur Erläuterung des Wortes dienenden auf das eigene Ich oder gen Himmel usw. weisenden Gebärden.

Die damals übliche Unterordnung der Schauspielkunst unter die Regeln der Tanzkunst zeitigte auch jene unnatürliche Tanzmeistergrazie, die ihren Grund in der Verwendung kunstgerechter Bein- und Fußstellungen („der fünf Positionen“) fand, besonders dann, wenn der Darsteller für längere oder kürzere Zeit an einen bestimmten Platz gefesselt war.

Mit absoluter Sicherheit können wir heute nicht mehr feststellen, zu welchen Theorien der Gebärdensprache sich Goethe während der neunziger Jahre bekannte. Wenn aber Rückschlüsse aus der Zeit der Entstehung der „Regeln für Schauspieler“ erlaubt sind, so müssen wir zu der Ueberzeugung kommen, daß sich seine Ansichten von den zum Dogma erstarrten Regeln unterschieden. Wir müssen annehmen, daß Goethe während der naturalistischen Epoche seiner Direktion den Grundsatz vertrat, daß sich die Schauspieler beim Mienenspiel und bei der Anwendung der Gesten streng an Rollencharakter und Situation zu halten haben. Die Darsteller sollten sich einerseits vor dem Zuviel oder Zuwenig hüten, um nicht den Vorwurf des Outrierens oder der Steifheit auf sich zu laden, anderseits aber auch leere Posen und unbezeichnende oder direkt falsche Bewegungen vermeiden.[136b)] Goethes Stellung hierzu

136b) Vgl. z. B. die genauen mimischen Vorschriften Goethes im „Bürgergeneral“, Szene 2 (S. 256), 4 (S. 260), 6 (S. 264 u. 269), 8 (S. 276), 9 (S. 279, 281—288), 10 (S. 290—294).

Das stumme Spiel

Aus der Praxis wußte Goethe nur allzu gut, welche Schwierigkeiten den Darstellern besonders das stumme Spiel bereitete. Dyk wollte in der Pflege der Pantomime und der extemporierten Komödie ein wirksames Mittel zur Erzielung einer künstlerisch einwandfreien Mimik und Gebärdensprache erkennen. Goethe stellte sich ganz auf diesen Standpunkt, als er im 9. Kapitel des II. Buches seiner „Lehrjahre" schrieb:[137]) „Ich finde diese Uebung . . . unter Schauspielern, ja in Gesellschaft von Freunden und Bekannten, sehr nützlich. Es ist die beste Art, die Menschen aus sich heraus und durch einen Umweg wieder in sich hinein zu führen. Es sollte bei jeder Truppe eingeführt sein, daß sie sich manchmal auf diese Weise üben müßte, und das Publikum würde gewiß dabei gewinnen, wenn alle Monate ein nicht geschriebenes Stück aufgeführt würde, worauf sich freilich die Schauspieler in mehreren Proben müßten vorbereitet haben. — Man dürfte sich, versetzte Wilhelm, ein extemporirtes Stück nicht als ein solches denken, das aus dem Stegreife sogleich componiert würde, sondern als ein solches, wovon zwar Plan, Handlung und Sceneneintheilung gegeben wären, dessen Ausführung aber dem Schauspieler uberlassen bliebe. — Ganz richtig, sagte der Unbekannte, und eben was diese Ausführung betrifft, würde ein solches Stück, sobald die Schauspieler nur einmal im Gang wären, außerordentlich gewinnen. Nicht die Ausführung durch Worte — denn durch diese muß freilich der überlegende Schriftseller seine Arbeit zieren, sondern die Ausführung durch Gebärden und Mienen, Ausrufungen und was dazu gehört, kurz das stumme halblaute Spiel, welches nach und nach bei uns ganz verloren zu gehen scheint. Es sind wohl Schauspieler in Deutschland, deren Körper das zeigt, was sie denken und fühlen, die durch Schweigen, Zaudern, durch Winke, durch zarte, anmuthige Bewegungen des Körpers eine Rede vorzubereiten, und die Pausen des Gesprächs durch eine gefällige Pantomime mit dem Ganzen zu verbinden wissen; aber eine Uebung, die einem glücklichen Naturell zu Hilfe käme, und es lehrte, mit dem Schriftsteller zu wetteifern, ist nicht so im Gange, als es zum Troste derer, die das Theater besuchen, wohl zu wünschen wäre."

Freilich, in die eigene Bühnenpraxis hat Goethe diesen Gedanken nicht umgesetzt; es ist jedenfalls nichts bekannt, was auf solche Uebungen bei der Weimarischen Gesellschaft (— sei es auch nur gelegentlich auf den Proben —) schließen läßt.

1d. γ). Vom sprachlichen Teile der Schauspielkunst.

Sogleich vom ersten Tage seiner Direktionstätigkeit an richtete Goethe sein besonderes Augenmerk darauf, die bisher immer noch zu wenig geschätzte Kunst der Sprache mit unermüdlichem und zielbewußtem Eifer bei seiner Truppe zu hegen und zu pflegen.

---

137) G. W., I., 21, S. 189.

Die Technik der Bühnensprache hat es vor allem mit der Aussprache, d. h. mit der Richtigkeit, Reinheit und Deutlichkeit des Wortlautes zu tun. Ihre nächste Aufgabe ist es daher, jeden landschaftlichen Dialekt auszuschließen, dann aber auch jede individuelle Willkür und jede fehlerhafte Angewohnheit zu beseitigen. Aussprache

In jenen Tagen, wo selbst die Führer und die Gebildeten der Nation in den Dialekt ihrer Heimat verfielen, konnte man auch auf der Bühne noch an keine einheitliche Aussprache des Hochdeutschen denken. Freilich hatte schon Joseph von Sonnenfels in seinen „Briefen über die Wienerische Schaubühne" eine „Theatersprache" verlangt, freilich waren seitdem die Klagen und Wünsche nicht mehr verstummt,[138]) aber bei den Forderungen war es auch geblieben. In der Bühnenpraxis sah man deshalb allgemein das von den Gebildeten in den Städten Niedersachsens gesprochene Hochdeutsch als die „reine Grundsprache" an.[139]) Dialekt und „reine Grundsprache"

Wir dürfen uns nicht wundern, daß unter diesen ungeklärten Verhältnissen nur wenige Bühnenmitglieder wirklich „dialektfrei" sprachen, daß es den Schauspielern schwer, ja fast unmöglich wurde, den „Provinzial-Dialekt" abzulegen. Besonders die Oesterreicher, die man überall bei der Oper antraf, konnten ihre „kaiserliche Mundart" nie ganz verleugnen.[140]) „Es ist sehr schade," heißt es z. B. in Schmieders Taschenbuch fürs Theater aufs Jahr 1798/99,[141]) „daß die mehrsten unsrer Sänger bei der deutschen Bühne einen so widerlichen Dialekt haben. Dadurch verliert der Gesang ungemein . . . Im Norden ist die bessre Aussprache einheimisch, folglich hat der Südlichdeutsche (besonders der Schwabe, Baier, Oesterreicher) einen schweren Stand als Sänger und als Schauspieler." Dialekt der österreichischen Sänger

Anderseits darf es uns wieder nicht überraschen, daß nur wenige deutsche Schauspieler Dialekt sprechen konnten, wenn dieses von der Dichtung in sogenannten „Dialektrollen" ausdrücklich gefordert wurde.[142]) Dialektrollen

Wie bei den meisten künstlerisch arbeitenden Theatern war man natürlich in Weimar bemüht, in diesen Dingen Wandlungen zu schaffen. Goethe ging seinen Mitgliedern mit bestem Beispiel voran. „Von sogenanntem Dialekt war nichts in seiner Aussprache, wie wohl oberdeutsche Worte und Wortformen genug im Gespräch sowie in seinen poetischen Schriften vorkommen," so berichtet Friedrich Wilhelm Riemer. „Er sprach das Deutsch, wie es in guter, gebildeter Gesellschaft gesprochen wird, doch ohne die Affektion eines Sprachmeisters oder Sprachkünstlers." Heinrich Schmidt erzählt, daß Goethe seine Künstler „vor allem Dialekt Goethes dialektfreie Aussprache

---

[138]) Vgl. darüber auch Hill, S. 27, 53.
[139]) Vgl. z. B. Christ, S. 55, 67, 155, 178, 179.
[140]) Vgl. u. a. Christ, S. 53, 55, 67, 166, 178, 179.
[141]) S. 148.
[142]) Vgl. Christ, S. 116/117.

warnte, wobei er die dem Sachsen eigene offene Aussprache der e, wie geben, leben (in Sachsen oft wie gäben, läben) als ihm besonders gehässig bezeichnete."

Deutlichkeit des Wortlautes

Ebenso unangenehm wie die Mundarten waren Goethe Vernachlässigungen und Sudeleien im Vortrag. Unnachsichtig drang er aber immer und immer wieder[143]) auf „vernehmliche Aussprache", „besonders bey der Exposition und in leidenschaftlichen Stellen". „Die erste Pflicht des Schauspielers sei, sich überall hören und verstehen zu machen," zumal schon die bloße Rücksichtnahme auf Hof und Publikum dies verlange. Riemer berichtet: „Goethe hielt streng auf genaue Aussprache von Vokalen und Konsonanten im feierlichen Vortrag von Versen und Reden, sowohl selbst sie beobachtend als fordernd von andern, namentlich von den Schauspielern und jungen Leuten, die ihm dergleichen vortrugen. Besonders drang er auf die deutliche Aussprache von Namen und mit großem Recht. — Ebenso war ihm das Murmeln zuwider, zumal an Schauspielern."

Dramatischer Vortrag

Wenden wir uns nun dem eigentlichen dramatischen Vortrage zu. Die Mittel, die dem Schauspieler hierbei zur Verfügung stehen, liegen im Grundton und in der Tonfarbe, im Tempo und in den Intervallen, in der Hebung und Senkung, im Akzent und im Rhythmus der Rede.

Da eine Fixierung des Tones, so wie er dem Bühnenschriftsteller im Ohre klingt, nicht möglich ist, versuchte man, den Aufführungstext durch erläuternde Anmerkungen und selbst durch die Interpunktion festzuhalten.

Deklamationsvorschriften

Auch bei Goethe finden wir solche Deklamationsvorschriften; ich zitiere hier nur diejenigen aus dem „Groß-Cophta" und aus dem „Bürgergeneral":

lächelnd (Groß-Cophta II, 2; III, 5; V, 8. — Bürgergeneral 2.)
halb lachend (Gr.-C. III, 5.)
sanft und freundlich (Gr.-C. II, 5.)
mit einem gefühlvollen freudigen Ausdruck (Gr.-C. III, 9.)
ungeduldig (Bg 6.)
schmeichelnd (Gr.-C. II, 5.)
beschämt (Gr.-C. II, 3.)
verwirrt (Gr.-C. III, 9.)
in der äußersten Bewegung (Gr.-C. II, 5.)
sehr laut und heftig, indem er vom Stuhle auffährt (Gr.-C. II, 5.)
auffahrend und trotzig (Bg. 9.)
ironisch (Gr.-C. II, 2.)
bedeutend (Bg. 2 und 6.)
mit Vorbereitung (Bg. 6.)
mit anmaßlicher Bedeutung (Gr.-C. V, 1.)
wichtig (Bg. 8.)
gebieterisch (Gr.-C. V, 7.)

143) Vgl. Wahle, S. XXI—XXII, S. 79—84.

mit Entschlossenheit (Gr.-C. V, 7.)
bedenklich (Bg. 6.)
bedächtig; natürlich; pathetisch (Bg. 9.)

Pausen

Größten Wert legt Goethe auf die Einhaltung der Pausen. Je nach Situation und Stimmung wohnt ihnen eine besondere Dauer bei. Oft verbindet er mit der Pause einen bestimmten mimischen Ausdruck,

z. B. Groß-Cophta:
II, 5: Graf (nach einigem Nachdenken)
der Graf sitzt unbeweglich und sieht starr vor sich hin
II, 4: Ritter (nachdem er sie aufmerksam betrachtet).

Zuweilen schreibt Goethe direkt die Bezeichnung „Pause" vor,

z. B. Groß-Cophta: III, 5 Graf (nach einer Pause)
Bürgergeneral: 6 Schnaps (nach einer Pause).

Gedankenstrich

Von den durch die Interpunktion latent gegebenen Deklamationsvorschriften verdient der Gedankenstrich besondere Beachtung. Einfach oder doppelt angewandt, für eine kürzere oder längere Pause oder zur Charakterisierung der Bestürzung oder der stockenden Erzählung verwertet, erscheint er z. B. auch im Groß-Cophta II. 6:

Marquise (für sich): Verführt — durch meinen Gemahl! — Beides überrascht mich, beides kommt mir ungelegen. — — Fasse dich! — — Weg mit usw.

und im Bürgergeneral 12:

Röse (...erzählt, indem sie sich besinnt): Da hatt' ich im Milchschrank einen schönen Topf saure Milch — und schloß den Schrank zu und ging weg — da kam Görge — Warte nur, Görge! — Da kam Görge, und hatte Appetit — und brach den Schrank auf usw.

Aber wie viel oder wie wenig konnte mit diesen Deklamationsvorschriften bestimmt werden? Wie viel blieb nicht noch dabei der Willkür des Darstellers überlassen!

Nicht viel besser erging es den Dramaturgen und den Theoretikern der Schauspielkunst bei ihren Bemühungen, die Grundgesetze der Deklamation klar zu legen und die Tonänderungen und Abwandlungen zu verdeutlichen. Auch Goethe mußte sich als Bühnenleiter und praktischer Regisseur mit diesen Dingen beschäftigen, und zu Beginn des neuen Jahrhunderts entstanden als Früchte seiner Bestrebungen die „Regeln für Schauspieler". Wie viele von den hier niedergelegten Grundsätzen bereits in der ersten Periode seiner Direktion Geltung hatten, können wir nicht nachprüfen. Die Quellen fließen auch dafür sehr dürftig. Abgesehen von den „Lehrjahren" hat sich Goethe wohl nirgends schriftlich über die Kunst des dramatischen Vortrages geäußert. Hier im Roman findet er dazu natürlich mehrfach Gelegenheit.

Goethe über die Kunst des Vortrages in den „Lehrjahren"

Der vollendetste Sprecher der ganzen Gesellschaft ist der Direktor Serlo selbst. In seiner Eigenschaft als geistvoller Theore-

tiker und praktisch bewährter Regisseur sucht er auch erzieherischen Einfluß auf sein Bühnenvölklein zu gewinnen. „Serlo liebte die Musik sehr und behauptete, daß ein Schauspieler ohne diese Liebe niemals zu einem deutlichen Begriff und Gefühl seiner eigenen Kunst gelangen könne. So wie man viel leichter und anständiger agire, wenn die Gebärden durch eine Melodie begleitet und geleitet werden, so musse der Schauspieler sich auch seine prosaische Rolle gleichsam im Sinne componiren, daß er sie nicht etwa eintönig nach seiner individuellen Art und Weise hinsudele, sondern sie in gehöriger Abwechselung nach Tact und Maß behandle."[144])

Neben Serlo gaben sich die beiden Garderoben- und Theaterfreunde viel Mühe mit der Ausbildung der Gesellschaft.[145]) „Man wußte nicht, wie viel Ursache man hatte ihnen dankbar zu sein, besonders da sie nicht versäumten, den Schauspielern oft den Hauptpunkt einzuschärfen, daß es nämlich ihre Pflicht sei, laut und vernehmlich zu sprechen. Sie fanden hierbei mehr Widerstand und Unwillen, als sie anfangs gedacht hatten. Die meisten wollten so gehört sein, wie sie sprachen, und wenige bemühten sich, so zu sprechen, daß man sie hören könnte. Einige schoben den Fehler aufs Gebäude, andere sagten, man könne doch nicht schreien, wenn man natürlich, heimlich oder zärtlich zu sprechen habe.

Unsere Theaterfreunde, die eine unsägliche Geduld hatten, suchten auf alle Weise die Verwirrung zu lösen, diesem Eigensinne beizukommen.

Sie sparten weder Gründe noch Schmeicheleien und erreichten zuletzt doch ihren Endzweck; wobei ihnen das gute Beispiel Wilhelms besonders zustatten kam. Er bat sich aus, daß sie sich bei den Proben in die entferntesten Ecken setzen und sobald sie ihn nicht vollkommen verstünden, mit dem Schlüssel auf die Bank pochen möchten. Er articulirte gut, sprach gemäßigt aus, steigerte den Ton stufenweise und überschrie sich nicht in den heftigsten Stellen. Die pochenden Schlüssel hörte man bei jeder Probe weniger: nach und nach ließen sich die andern dieselbe Operation gefallen, und man konnte hoffen, daß das Stück endlich in allen Winkeln des Hauses von jedermann würde verstanden werden."

1e. Von dem Verhältnis des Schauspielers zu seinen Mitspielern.

Das Ensemblespiel

„ . . . Die theatralische Vorstellung ist ein fortschreitendes Gemälde einer interessanten oder belustigenden Handlung. Ob eine Person im Vor- oder Hintergrunde, auf dieser oder jener Seite steht, kann daher so wenig gleichgültig seyn, als bei einem Gemälde auf der Leinwand. . . . Das Ganze muß Uebereinstimmung und Schön-

[144]) G. W., I., 22, S. 77: „Lehrjahre", III., 14.
[145]) G. W., I., 22, S. 185: „Lehrjahre", V., 8.

heit haben, wenn das Ganze vergnügen soll. Deshalb darf nicht jeder Schauspieler ein Garrick seyn; aber das wird erfordert, daß selbst Garrick seine Rolle nicht für sich, sondern in Beziehung auf den Zweck des Stückes spielt . . ."

Mit diesen Worten trat schon Ende der achtziger Jahre Johann Gottfried Dyk[145*]) für das Ensemblespiel ein und sagte gleichzeitig dem Schauspieler-Virtuosen grimme Fehde an. Er sprach damit nur Gedanken aus, die man schon vor ihm gedacht, die aber bisher nur geringen Widerhall gefunden hatten. Dyk war der Mann, der als Schriftsteller und als Verleger seinen Worten den genügenden Nachdruck verleihen konnte. Das Problem des Ensembles wurde jetzt eifriger diskutiert. Angesehene Theatergesellschaften verstärkten jetzt ihre Bemühungen und ihren Ehrgeiz, auch im Ensemblespiel für vorbildlich zu gelten. Immer stärker brach sich auch im Publikum der Gedanke Bahn, daß der Kulturwert einer Schaubuhne weniger auf der Kunstfertigkeit einiger hervorstechender Schauspieler beruhe, als auf der geschlossenen Ensemblewirkung strebsamer und gewissenhafter Mitglieder.

Goethe über Schauspieler-Ensemble und Ensemblespiel

Goethe hatte sogleich bei Begründung der Hofschauspieler-Gesellschaft den Gedanken des Ensemblespiels zum Leitgedanken und Grundgesetz seiner ganzen bühnenkünstlerischen Bestrebungen erhoben.[145a]) Wir erinnern uns an die Worte des Eröffnungs-Prologs:

„Denn hier gilt nicht, daß Einer athemlos
Dem Andern hastig vorzueilen strebt,
Um einen Kranz für sich hinwegzuhaschen. . . .
Jeder bringt bescheiden seine Blume, daß nur bald
Ein schöner Kranz der Kunst vollendet werde."

Wir denken an das, was er an J. F. Reichardt bald nach Beginn seiner Direktionstätigkeit schrieb:[146]) „ . . . es kommt nur darauf an, daß sich die Schauspieler zusammenspielen, auf gewisse mechanische Vortheile aufmerksam werden und nach und nach aus dem abscheulichen Schlendrian, in dem die mehrsten deutschen Schauspieler bequem hinleiern, nach und nach herausgebracht werden. Ich werde . . . sehen, ob man sie nach und nach an ein gebundenes, kunstreicheres Spiel gewöhnen kann."

Treffend zieht Goethe auch in den „Lehrjahren" die Kunst der Orchestermusiker zum Vergleiche mit der Kunst der Ensemble-Schauspieler heran. Im 2. Kapitel des IV. Buches[146a]) heißt es: „Ihr solltet sehen, rief Wilhelm, wie weit wir kommen müßten, wenn wir unsere Uebungen . . . fortsetzen, und nicht blos auf Auswendiglernen, Probiren und Spielen uns mechanisch pflicht- und handwerksmäßig einschränkten. Wie viel mehr Lob verdienen die Tonkünstler, wie

[145*]) Band VI seines „Nebentheaters" als Anhang. — Wiederholt Ann. d. Th. 1788, I, S. 37.
[145a]) Vgl. Wahle, S. 84 u. ff.
[146]) G. W., IV., 9 (Nr. 2869, 30. V. 1791), S. 263.
[146a]) G. W., 1., 22, S. 21.

sehr ergötzen sie sich, wie genau sind sie, wenn sie gemeinschaftlich ihre Uebungen vornehmen! Wie sind sie bemüht, ihre Instrumente übereinzustimmen, wie genau halten sie Tact, wie zart wissen sie die Stärke und Schwäche des Tons auszudrücken! Keinem fällt es ein, sich bei dem Solo eines andern durch ein vorlautes Accompagniren Ehre zu machen. Jeder sucht in dem Geist und Sinne des Componisten zu spielen, und jeder das, was ihm aufgetragen ist, es mag viel oder wenig sein, gut auszudrücken. Sollten wir nicht ebenso genau und ebenso geistreich zu Werke gehen, da wir eine Kunst treiben, die noch viel zarter als jede Art von Musik ist, da wir die gewöhnlichsten und seltensten Aeußerungen der Menschheit geschmackvoll und ergötzend darzustellen berufen sind? Kann etwas abscheulicher sein, als in den Proben zu sudeln, und sich bei der Vorstellung auf Laune und gut Glück zu verlassen? Wir sollten unser größtes Glück und Vergnügen darein setzen, miteinander übereinzustimmen, um uns wechselweise zu gefallen, und auch nur insofern den Beifall des Publicums zu schätzen, als wir ihn uns gleichsam unter einander schon selbst garantirt hätten. Warum ist der Capellmeister seines Orchesters gewisser als der Director seines Schauspiels? Weil dort jeder sich seines Mißgriffs, der das äußere Ohr beleidigt, schämen muß; aber wie selten hab' ich einen Schauspieler verzeihliche und unverzeihliche Mißgriffe, durch die das innere Ohr schnöde beleidigt wird, anerkennen und sich ihrer schämen sehen!"

Auch gegen Genast äußerte sich Goethe einmal über dasselbe Thema:[147]) „Virtuosität muß von der dramatischen Kunst ferngehalten werden, keine einzelne Stimme darf sich geltend machen, Harmonie muß das Ganze beherrschen, wenn man das Höchste erreichen will."

Nach Goethes (an verschiedenen Stellen niedergeschriebenen) Ansichten waren die Mittel, um ein gutes Ensemblespiel in einer Truppe zu erzielen, folgende:

1. Verpflichtung geeigneter williger und strebsamer Ensemblespieler,
2. unabläßiges sorgfältiges Probieren und
3. Einstudierung geeigneter Werke.

Goethes auf Ensemble-Wirkung berechnete Regieführung

Ueber die Art und Weise seiner auf Ensemble-Wirkung berechneten Regieführung hat sich Goethe gelegentlich ausgesprochen:

In den ersten Jahren suchte er den vorzüglichsten Schauspieler in den Mittelpunkt der Handlung zu rücken und die Spielweise der übrigen Darsteller ihm anzunähern. Meist war es Christiane Neumann, die den Reigen führte.[147a])

---

[147]) Biedermann, Gespräche, VIII., Nr. 1491, August oder September 1807.

[147a]) Vgl. Tag- u. Jahreshefte (G. W., I., 35, S. 20).

Nach ihrem Tode wandte Goethe sein Interesse stärker als bisher jedem einzelnen Schauspieler zu und suchte auf der Gesamtidee des Dramas die Ensemblewirkung aufzubauen.[147b])

Goethes Gedanken über Ergänzung und Erneuerung des Schauspieler-Ensembles

An sein sorgsam geschultes und eingespieltes Perso. al möglichst geschlossen aufrechtzuerhalten, ging Goethe (— wie wir schon oben ausgeführt haben —) bei Entlassungen und Neuengagements sehr vorsichtig und zurückhaltend zu Werke. Andrerseits verkannte er durchaus nicht die Gefahren dieser konservierenden Methode und suchte ihnen durch zweckentsprechende Maßnahmen zu begegnen. So schreibt er an Carl August[147c]) (anläßlich der Schilderung des durch künstlerische Inzucht verkümmerten Stuttgarter Theaters): Instrumentalisten, Tänzer und Figuranten können „sich am längsten erhalten" und „ihre Talente bis in ein hohes Alter ausüben"; sie sind „unschwer zu ersetzen" und ihr „Nachwuchs ist leicht heranzubilden". „Das Theater dagegen ist viel schnelleren Abwechselungen unterworfen, und es ist gewissermaßen ein Unglück, wenn das Personal einer besonderen Bühne sich lange nebeneinander erhält; ein gewisser Ton und Schlendrian pflanzt sich fort. Wird ein Theater . . . nicht oft genug durch neue Subjecte angefrischt, so muß es allen Reiz verlieren. Singstimmen dauern nur eine gewisse Zeit, die Jugend, die zu gewissen Rollen erforderlich ist, geht vorüber, und so hat ein Publikum nur eine Art von kümmerlicher Freude, durch Gewohnheit und hergebrachte Nachsicht."[147c])

Gegen Eckermann[147d]) äußerte sich Goethe in gleichem Sinne: „Ein Theater, das sich mit frischen jugendlichen Subjecten von Zeit zu Zeit erneuert, muß lebendige Fortschritte machen. Hierauf nun war beständig unser Absehen gerichtet."

Goethes Gedanke über Blütezeit u. Verfall eines Schauspieler-Ensembles

Güte und Bedeutung einer Theatergesellschaft — so führt Goethe in den „Lehrjahren" an verschiedenen Stellen aus — beruhen auf der mehr oder minder hohen Vollkommenheit des künstlerisch eingestimmten und eingespielten Schauspieler-Ensembles. In Serlos Truppe lernte Wilhelm zum ersten Male „ein Theater in seiner Vollkommenheit" kennen: „Man traute sämtlichen Schauspielern vortreffliche Gaben, glückliche Anlagen und einen hohen klaren Begriff von ihrer Kunst zu, und doch waren sie einander nicht gleich; aber sie hielten und trugen sich wechselsweise, feuerten einander an und waren in ihrem ganzen Spiele sehr bestimmt und genau. Man fühlte bald, daß Serlo die Seele des Ganzen war . . ."[147e]) „Die meisten Schauspieler standen an

---

147b) Vgl. ebenda, S. 76.

147c) G. W., IV., 12, S. 292 (Nr. 3651, 12. IX. 1797).

147d) Biedermann, Gespräche.

147e) „Lehrjahre", IV., 15 (G. W., I., 22).

ihrem Platze; alle hatten genug zu thun, und alle thaten gern, was zu thun war. Ihre persönlichen Verhältnisse waren leidlich und jedes schien in seiner Kunst viel zu versprechen, weil jedes die ersten Schritte mit Feuer und Munterkeit that."[147f]) — Leider kann aber „alles, was durch mehrere zusammentreffende Menschen und Umstände hervorgebracht werden soll, keine lange Zeit sich vollkommen erhalten".[147f]) „Von einer Theatergesellschaft (so gut wie von einem Reiche, von einem Zirkel Freunde so gut wie von einer Armee) läßt sich gewöhnlich der Moment angeben, wann sie auf der höchsten Stufe ihrer Vollkommenheit, ihrer Uebereinstimmung, ihrer Zufriedenheit und Thätigkeit standen; oft aber verändert sich schnell das Personal, neue Glieder treten hinzu, die Personen passen nicht mehr zu den Umständen, die Umstände nicht mehr zu den Personen; es wird alles anders, und was vorher verbunden war, fällt nunmehr bald auseinander."[147f])

Wechselbeziehungen zwischen Bühnenkunst u. bildenden Künsten

Zwischen der Bühnenkunst und den bildenden Künsten bestanden im ganzen 18. Jahrhundert die innigsten und wechselreichsten Beziehungen. Ebenso stark wie Malerei und Plastik auf die Schauspielkunst einwirkten, ebenso stark wirkte die lebendige Darstellung wieder auf die schönen Künste zurück. Existierten schon für Mimik und Gebärdensprache bestimmte charakteristische Ausdrucksformen, so kannte man auch für die Anordnung und Gruppierung der Personen gewisse feststehende Regeln. Herrschte schon im Solospiel eine Vorliebe für theatralische Posen und bildmäßige Wirkungen, so war man beim Zusammenspiel, bei der Gruppierung der Darsteller auf der Szene um so mehr versucht, starke äußerliche Wirkungen durch malerische Stellungen hervorzurufen.

Personenanordnung

Es war allgemein üblich, daß bei der Anwesenheit von zwei Personen die Respektsperson stets auf der rechten Seite des Unterstellten zu stehen kam.

Die Darsteller sollten sich bemühen, dem Publikum möglichst immer das volle Angesicht zuzukehren und Profilstellungen zu vermeiden. Hatten drei oder mehrere Personen eine Unterredung miteinander zu führen, so sollten sie sich in einem „halben Zirkel" („halben Mond") gruppieren: Die mittlere Gestalt hatte dabei etwas zurückzutreten, die anderen hatten eine geringe Drehung des Körpers auszuführen, das äußere Bein vorzustellen und so eine halbkreisförmige Rundung zu bilden.

Wenn wir auch keine direkten Nachrichten darüber haben, so müssen wir doch annehmen, daß diese Kunstregeln auch bei der weimarischen Gesellschaft im Schwange waren. Ueberhaupt sind wir aus rein literarischen Quellen über die während der neunziger Jahre bei unserer Truppe in Uebung gewesenen Regiemaßnahmen leider nur sehr dürftig unterrichtet.

147f) Ebenda, V., 16 (G. W., I., 22, S. 235).

Zur Ergänzung unserer Kenntnisse können wir indessen mit Erfolg die Spielanweisungen derjenigen Stücke heranziehen, die Goethe angesichts der weimarischen Bühne und der dortigen Hofschauspieler verfaßte.

Die Haupthandlung suchte man möglichst sich im Vordergrunde der Bühne abspielen zu lassen, während man die Nebenhandlungen in den Hintergrund verlegte. Auch Goethe schreibt z. B. im „Groß-Cophta" I, 1 vor: Haupthandlung im Vordergrunde

„Im Grunde des Theaters ... eine Gesellschaft ... der Domherr steht auf und geht nachdenklich am Proscenio hin und wieder. Die Gesellschaft scheint sich von ihm zu unterhalten. Endlich steht die Marquise auf und geht zu ihm." — In der nächsten Szene (I, 2) heißt es: „Graf (zu den Männern:) Entfernt Euch! (Die Männer treten in den Grund zurück.)" Die Haupthandlung spielt dann im Vordergrunde weiter.

Wie das allgemein üblich war, wurden auch bei der weimarischen Gesellschaft die Monologe meist in der Nähe des Proszeniums gesprochen. Monologe

Vgl. z. B. Groß-Cophta II, 6: „Marquise an dem vorderen Teile des Theaters."

Ueberall, wo die dramatische Darstellung einen momentanen Stillstand gestattete, also z. B. in gewissen Augenblicken der Spannung oder in sentimentalen und pathetischen Situationen, war man bereit, dem Publikum eindrucksvolle Bilder („schöne", „rührende", „wilde", „schauervolle Gruppen") vorzuführen. Bildmäßige Gruppierung der Darsteller

Schon ein Händedruck, eine Umarmung, ein Kniefall usw. konnten Motive für wirkungsvolle Stellungen liefern. Auch Goethe bekannte sich zu dieser Modetendenz. Im „Groß-Cophta" finden wir z. B. Situationen, die wir uns nur als „Tableaux" inszeniert denken können:

II, 6: Marquise (hebt die Nichte auf).
II, 6: Nichte (indem sie aufsteht und der Marquise um den Hals fällt).
V, 5: Der Domherr ruht indessen auf den Händen der Nichte.
V, 8: Graf (gravitätisch ihn umarmend).
V, 8: Domherr erkennt die Nichte und drückt pantomimisch sein Entsetzen aus.

Zuweilen finden wir auch im „Groß-Cophta" das Wort „Gruppe" direkt vorgeschrieben, z. B.:

III, 9: (Nichte fällt in Ohnmacht ... Die Hauptpersonen drängen sich zu ihr, die Jünglinge treten aus dem Proscenio in's Theater, die Kinder furchtsam zu ihnen. Es macht alles eine schöne, aber wilde Gruppe.)

V, 6: (Domherr wirft sich der Nichte zu Füßen, die sich auf die Marquise lehnt. Der Marquis steht dabei in einer verlegenen Stellung, und sie machen auf der rechten Seite des Theaters eine schöne Gruppe, in welcher die zwei Schweizer nicht zu vergessen sind. Der Oberst und zwei Schweizer stehen an der linken Seite.)

Ganz auf bildmäßige Wirkungen berechnet ist auch die 9. Szene des 3. Aktes. Hier heißt es:

Der Vorhang geht auf und es zeigt sich ein Saal mit ägyptischen Bildern und Zierrathen. In der Mitte steht ein tiefer Sessel, auf welchem eine in Goldstoff gekleidete Person zurückgelehnt liegt, deren Haupt mit einem weißen Schleier bedeckt ist. Zur rechten Hand kniet der Domherr, zur Linken der Ritter, vorwärts neben dem Domherrn die Marquise, neben dem Ritter der Marquis, dann die Nichte. Die Musik verliert sich...

...(Musik). Der Graf gibt ein Zeichen. Ein Dreifuß steigt aus dem Boden, auf welchem eine erleuchtete Kugel befestigt ist. Der Graf winkt der Nichte, und hängt ihr den Schleier über, der ihn vorher bedeckt hat, doch so, daß ihr Gesicht frei bleibt; sie tritt hinter den Dreifuß. Bei dieser Pantomime legt der Graf sein gebieterisches Wesen ab; er zeigt sich sehr artig und gefällig, gewissermaßen ehrerbietig gegen sie. Die Kinder mit den Rauchfässern treten neben den Dreifuß. Der Graf steht zunächst der Nichte, die übrigen gruppieren sich mit Verstand. Die Jünglinge stehen ganz vorn. Die Nichte sieht auf die Kugel, die Gesellschaft auf sie, mit der größten Aufmerksamkeit. Sie scheint einige Worte auszusprechen, sieht wieder auf die Kugel, und biegt sich dann erstaunt, wie jemand der was Unerwartetes sieht, zurück, und bleibt in der Stellung stehen. Die Musik hört auf.

Tischgruppen

War es notwendig, in einer Szene eine größere Anzahl Schauspieler um einen Tisch sitzend zu versammeln, so vermied man es ängstlich, die Darsteller so zu gruppieren, daß etwa einige Personen dem Publikum die Rückseite zuwenden mußten. Dieser allgemein gültige Grundsatz wurde auch bei der weimarischen Gesellschaft beobachtet, und Goethe schrieb (hier) (das Bühnenbild vor Augen habend) in der Eingangsszene zum „Groß-Cophta":

„Im Grunde des Theaters an einem Tische eine Gesellschaft von zwölf bis fünfzehn Personen bei'm Abendessen. An der rechten Seite sitzt der Domherr, neben ihm hinterwärts die Marquise, dann folgt eine bunte Reihe; der letzte Mann auf der linken Seite ist der Ritter." (Das heißt also genauer ausgedrückt: Im Hintergrunde der mit einer Saaldekoration bestellten Bühne, in der Nähe des Prospekts steht, zum Abendessen gedeckt. ein rechteckiger, Tisch der seiner Länge nach fast die ganze Breite der Bühne einnimmt. An der hinteren Längsseite der Tafel haben ca. 10, in „bunter Reihe" und en face sitzende Personen Platz genommen, während an den beiden Querseiten je ein Herr und eine Dame in Provilstellung sitzen und die vordere Längsseite leer ist.)

Aufzüge

Ebenso boten die in vielen Stücken vorgeschriebenen Aufzüge dem Regisseur erwünschte Gelegenheit, seinen Bühnensinn für malerische Verhältnisse zu beweisen. Auch Goethe besaß für derartige Regieleistungen genügende Erfahrungen von den in Weimar sehr beliebten Redouten und Maskenfesten her. Im „Groß-Cophta" konnte er deshalb mit der Wirkung derartiger Aufzüge rechnen:

III, 8: (Musik). Sechs Kinder kommen gepaart in weißen langen Kleidern, mit fliegendem Haar, Rosenkränze auf dem Kopfe und Rauchfässer in den Händen. Sechs Jünglinge hinter ihnen, weiß aber kurz gekleidet, gleichfalls mit Rosenkränzen auf dem Haupte, jeder zwei Fackeln kreuzweise

über der Brust. Sie ziehen anständig über das Theater und stellen sich an beide Seiten ...

Die Genossen der Loge kommen, zwei und zwei aus entgegen gesetzten Coulissen: jedesmal ein Frauenzimmer und eine Mannsperson. Sie begegnen einander, grüßen sich und treten an die Thür der Loge ...

Die Pforte öffnet sich. Die Genossen treten hinein: die Pforte schließt sich und es kommt wieder ein neues Paar. Ceremonie und Gesang werden wiederholt. Es fügt sich, daß der Domherr und die Nichte zusammentreffen und mit einander in's Heiligtum gehen. Sie sind die letzten. Die Musik verliert sich in's Pianissimo, die Kinder treten in die Coulissen, die Jünglinge fallen auf die Kniee zu beiden Seiten des Proscenii.

Gänge

Die gleiche Sorgfalt widmete Goethe auf den Theaterproben dem Einüben der sogenannten Gänge. Wir müssen das jedenfalls aus den bezüglichen Spielanweisungen im „Groß-Cophta" und im „Bürgergeneral" schließen. Hier lesen wir z. B.

(Er tritt an den Tisch) Bürgergeneral 10
(Er schleicht an den Schränken herum) Bg. 8
(Wieder am Schrank) Bg. 8
(indem er die Leiter hinaufsteigt) Bg. 6
(ganz oben, indem er hineinsteigt) Bg. 6
(herunterkommend) Bg. 8
(herumlaufend) Bg. 9
Röse (hin und herlaufend) Bg. 9
(... Der Richter geht auf und nieder ...) Bg. 12
(Er geht heftig auf und nieder und stößt an Märten) Bg. 9
Märten (der zufälligerweise im Auf- und Abgehen an das Fenster kommt) Bg. 6
(Ans Fenster) Bg. 9
(nach dem Fenster laufend) Bg. 6
(Er tritt an das Fenster und legt sich auf Märten) Bg. 9
(auf Märten losgehend) Bg. 9
(Domherr naht sich ihm vertraulich und lächelnd) Groß-Cophta V, 7
(Röse führt den Richter herum) Bg. 12
(Er nimmt Märten an die eine Seite des Theaters) ... (nimmt ihn wieder an die Seite) ... (Er führt ihn hinüber) Bg. 9
(Der Marquis umarmt die Nichte und zieht sie auf seine Seite hinüber) Gr.-C. V, 6.
(Die Marquise, der Marquis, die Nichte wollen sich auf die Seite zurückziehn, wo sie herein gekommen sind; es treten ihnen zwei Schweizer in den Weg) G.-C. V, 6

Hierher gehören auch der 1. und der 4. Auftritt des Bürgergenerals mit den darin genau bezeichneten Gängen.

Das Auftreten und das Abgehen

Ganz besondere Aufmerksamkeit widmete Goethe dem „Auftreten" und dem „Abgehen" des Darstellers, da er bereits schon hier eine nicht zu unterschätzende Gelegenheit zur charakteristischen Gestaltung der Rolle fand. Bei den Proben „gab er darauf Obacht, daß die Abgänge immer in würdigster Weise vor sich gingen", so berichtet Gotthardi.[148]) „ . . . Bald erfolgte der Abgang dieses Schau-

148) I., S. 99.

spielers zu hastig, bald nicht rasch genug . . ." Und Eberwein erzählt:[148a]) „. . . Besonders duldete Goethe nicht, daß sich jemand zum Abgehen anschickte, bevor seine Rede beendet war," weil dadurch die Schlußworte dem Publikum verloren gingen oder gar der ganze Eindruck abgeschwächt wurde. Aber selbst wenn uns diese Zeugnisse nicht überliefert wären, so könnten wir schon aus den Spielanweisungen des „Groß-Cophta" und des „Bürgergeneral" schließen, wie ernst es Goethe bei der Probenarbeit mit dem Herausbringen charakteristischer „Auftritte" und „Abgänge" war.

Ueber die „Auftritte" heißt es
im „Groß-Cophta" z. B.:

I, 1: Bediente (die hereinstürzen)
I, 5: Saint Jean (der vorsichtig hereintritt)
II, 2: Jäck (herein springend)
I, 1: (Der Domherr kommt zurück)
I, 2: Graf (unter der Thüre hinterwärts sprechend)
II, 5: Graf (der gleich hinter Jäck herein kommt)
V, 5: Der Domherr (der von der entgegengesetzten Seite aus dem Grunde des Theaters hervorkommt)
V, 3: Sechs Schweizer kommen von der linken Seite aus den vorderen Coulissen;

im „Bürgergeneral" z. B.:

1: Görge (der zum Hause mit einem Rechen herauskommt, spricht zurück) Hörst du liebe Röse?
Röse (die unter die Thüre tritt) Recht wohl, lieber Görge!
6: Schnaps (hereinsehend): Seid ihr allein Vater Märten?
Märten: Nur herein!
Schnaps (einen Fuß hereinsetzend): Görgen sah ich gehen; ist Röse nach?
Märten: Ja, Gevatter Schnaps. Wie immer.
Schnaps: Da bin ich.
10: Görge (der zur Hinterthür hereinschleicht)
12: Richter (hereindringend).

Bei den „Abgängen" lesen wir
im „Groß-Cophta" z. B.:

V, 2: Graf (geht von der linken Seite im Grunde ab)
V, 6: Domherr geht sachte nach der linken Seite des Grundes
I, 1: Domherr (eilt nach der Thüre)
II, 5: Nichte (dem Grafen nacheilend)
I, 2: (Die Frauenzimmer neigen sich und gehen ab)
I, 3: (Der Ritter und die andern mit einer Verbeugung ab)
I, 4: (Domherr küßt dem Grafen die Hand und entfernt sich)
III, 2: Die Juweliere gehen mit tiefen Verbeugungen ab
III, 3: Jäck (mit vielen muthwilligen Bücklingen ab).

im „Bürgergeneral" z. B.:

7: Görge (eilig ab)
10: Schnaps (springt zur Hinterthür hinaus)

148a) Stunden mit Goethe, VIII., S. 34.

3: Görge, Röse, Edelmann (unter wechselseitigen Begrüßungen an verschiedenen Seiten ab, und Röse in's Haus).

Wie die Ausführungen in den „Lehrjahren"[148b]) und ein Bericht Gotthardis[148c]) beweisen, legte Goethe auch größten Wert auf eine kunstgemäße Darstellung der Fechtszenen. Fechtszener

1f. Der Aufführungsstil in der Schauspielkunst.

Wie jedes wahre Kunstwerk sich als ein geschlossenes Ganzes darstellt, so verlangt auch die Schauspielkunst einen durchaus einheitlichen und harmonischen Darstellungs- oder Aufführungsstil (Auffassungs-, Behandlungs- oder Spielweise).

In seiner geistvollen Studie hat Hans Oberländer überzeugend nachgewiesen, daß die ästhetische Grundstimmung der deutschen Schauspielkunst der „idealisierte Naturalismus" ist, jener Stil, der in der Mitte zwischen dem französischen Idealismus und dem englischen Naturalismus liegt. Der theoretische Begründer dieser Spielweise ist Lessing, ihr eigentlicher Schöpfer in der schauspielerischen Praxis der große Ekhof. Die Vereinigung von Natur und Kunst ist Lessings Ideal, und der Stammbuchvers für Schröder bringt diesen Gedanken ebenso treffend wie schön zum Ausdruck:

„Kunst und Natur
Sei eines nur.
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur mit Kunst gehandelt."

Vergeblich hatte Ekhof versucht, durch theoretische Erörterungen in der „theatralischen Akademie" den Schauspielern der Schönemannschen Truppe einen höheren Begriff von ihrer Kunst beizubringen. „Aber allmählich drangen doch seine Lehren über eine natürliche Schauspielkunst in die breite Masse der Standesgenossen; seine Ermahnungen zu edler Kunstpflege fanden Einsicht bei den Auserwählten. Ekhofs Lehren und Vorschläge machten Schule . . . Das Streben, nach einer gewissen Tendenz alle Kräfte einer Bühne zu vereinigen, ging von Ekhof zunächst auf die Wandertruppen über, sodann bildeten sich bestimmte Musterschulen in Hamburg, Wien und Mannheim aus, zuletzt die Norddeutsche Schule mit ihrem Hauptsitz zu Berlin. Gründer dieser Schulen waren große Schauspieler und Dramaturgen; überall findet sich ihre gemeinsame Wirksamkeit; Ekhof und Lessing beginnen in Hamburg; Schröder macht Schule in Wien; Beil, Beck und Iffland geben mit Dalberg der Mannheimer Bühne Stil."

Aber der gesunde Geist einer „natürlichen" Schauspielkunst, der seit Beginn der achtziger Jahre, zumal von der Hamburger und Mannheimer

---

[148b]) II., 9 (G. W., I., 21. S. 186); III., 8 (S. 287): IV., 5 (G. W., I., 22, S. 37); V., 12 (S. 205).

[148c]) I., S. 98. — Vgl. auch Biedermann, Gespräche, VIII., S. 198.

Pflanzstätte aus, seinen Siegeszug über die deutschen Bühnen antrat, geriet — wie wir schon oben ausführlich berichtet haben — gar bald in die drohende Gefahr, durch die Massenproduktion dramatischer Originalwerke und Uebertragungen erstickt zu werden. Fast bei allen mittleren und kleineren Gesellschaften machte sich eine Verflachung der Schauspielkunst bemerkbar, die sich auch in einem ganz äußerlich aufgefaßten, rohen, krassen und undisziplinierten naturalistischen Darstellungsstil kundtat.

1 f. α) Der weimarische Aufführungsstil von Ostern 1791 bis Ostern 1793.

Als Goethe die Leitung der Weimarischen Hoftruppe übernahm, stand er durchaus auf dem Standpunkt der edlen Lessing-Ekhofschen Natürlichkeitsrichtung. Aber er konnte in den ersten beiden Jahren gegen den krassen Naturalismus nur „sehr piano zu Werke gehen", weil einerseits das Repertoire sehr beschränkt und für seine Erziehungsabsichten höchst ungeeignet war und andrerseits die schauspielkünstlerischen Leistungen seiner Truppe gerade nur an das Durchschnittsmaß mittlerer Gesellschaften heranreichten. Sehen wir uns doch die Mitglieder noch einmal an!

Unter den Actrizen
- waren Mad. Neumann, Mad. Fischer und Mad. Gatto entweder kränklich, oder talentlos oder maniriert und verschludert,
- Mad. Amor, Mad. Demmer, Mad. Mattstedt und die beiden Schwestern Malcolmi genügten nur mäßigen Anforderungen,
- Dem. Rudorff war guter Durchschnitt,
- Dem. Neumanns schönes Talent noch in der Ausbildung begriffen.

Unter den Acteurs sah es etwas besser aus:
- Amor und Mattstedt waren freilich „Schmieristen",
- dafür aber Demmer und Domaratius, Einer, Fischer und Gatto leidliche
- und Malcolmi und Benda sogar gute Durchschnittsschauspieler;
- die Entwicklung von Becker, Genast, Krüger und des im zweiten Jahre neu hinzutretenden Vohs konnte noch nicht für abgeschlossen gelten.

Der Regisseur Fischer, der die kleine Schar kommandierte und für ihre Tätigkeit verantwortlich zeichnete, war nicht die Persönlichkeit, verschluderte naturalistische Komödianten zu den Höhen einer stilvollen Natürlichkeitsrichtung emporzuführen. Goethe selbst konnte sich nicht der konsequenten Durchführung seiner schauspielkünstlerischen Erziehungsaufgaben so widmen, wie er es wohl gerne wollte, zumal er tage- und monatelang von Weimar abwesend war und die Ungleichwertigkeit des Personals seine Arbeit erschwerte und kein tieferes Interesse in ihm aufkommen ließ.

1 f. β) Der weimarische Darstellungsstil von Ostern 1793 bis Ostern 1796.

Etwas Gutes hatte wenigstens die zweijährige Fischersche Regieführung gezeitigt: sie hatte praktisch den Beweis erbracht, daß das Be-

stehen einer eigenen Hofbühne überhaupt möglich war. Nun galt es, eine Neuorganisation der Gesellschaft vorzunehmen und der edlen naturalistischen Spielweise allmählich immer größere Geltung zu verschaffen.

Die unheilbar verschluderten Mitglieder mußten jetzt entlassen und neue verpflichtet werden, die bessere Erziehungsresultate versprachen. Der alte, müde und verbildete Regisseur Fischer wurde seines Amtes enthoben und der feurige, einem edlen Naturalismus zustrebende Vohs an seine Stelle gesetzt. Von größter Bedeutung für die Herausbildung einer geläuterten Darstellungsmanier wurde das Gastspiel des namentlich im Konversationsstück gefeierten Schauspielers Eckhardt-Koch, das Engagement des in Hamburg und an rheinischen Bühnen geschulten naturalistischen Komikers Beck und das seiner genialen Gattin, der aus der Mannheimer Schule hervorgegangenen komischen Alten, Mad. Wallenstein-Beck.

Das Weimarische Ensemble zählte nun während der zweiten, von Ostern 1793 bis Ostern 1796 reichenden Zeitspanne folgende Mitglieder:

An Actrizen

- Die Anfängerinnen: Dem. Gatto und Dem. Malcolmi III, IV. und V, mit denen man jetzt noch wenig anfangen konnte;
- unbrauchbar waren und blieben: Mad. Porth und Mad. Weber, die beide die Gesellschaft bald wieder verließen, ferner die nur ihres Mannes wegen reengagierte Mad. Gatto;
- zulänglich konnte man Mad. Malcolmi und die noch eine Saison ausharrende Mad. Demmer nennen;
- guter Durchschnit waren neben der bald ausscheidenden Dem. Rudorff die neu hinzutretenden Damen Porth-Vohs, Matiegzeck und Weyrauch,
- hervorragende Mitglieder: die neu engagierte Mad. Wallenstein-Beck und die jetzt in voller Entfaltung ihres lieblichen naturalistischen Talents stehende und an Schröders geniale Schwester erinnernde Mad. Becker-Neumann.

Unter den Acteurs finden wir:

- den „Schmieristen“ Porth,
- einen nur gering begabten Anfänger, Hrn. Eylenstein
- die beiden gut veranlagten, aber etwas verbildeten Schauspieler Graff und Haide;
- an leidlichen Durchschnittsdarstellern: den noch eine Spielzeit verweilenden Hrn. Demmer, den reengagagierten Hrn. Gatto, und den neu hinzugekommenden Hrn. Schall,
- als guten Durchschnitt konnte man Benda, Genast, Becker, Vohs, den prächtigen Malcolmi, den jetzt erst verpflichteten Weyrauch, und den nur eine Spielzeit verweilenden Sänger Friedrich Müller bezeichnen,
- während der leider immer mehr der Trunksucht verfallende Beck selbst als ein hervorragendes Talent gelten konnte.

Von größter Wichtigkeit für die fortschreitende Stilisierung der Aufführungen unserer Hoftruppe war die Tatsache, daß Goethes Be-

kenntnis zum „idealisierten Naturalismus“ eine weitere Stärkung und Läuterung erfuhr durch die während dieser Jahre wieder aufgenommenen Arbeiten an „Wilhelm Meisters Lehrjahren“. Der Roman wurde auch in Fragen des Aufführungsstiles eine Urkunde von des Dichters derzeitiger theatralischer Aesthetik: diejenigen Schauspieler, die — wie Wilhelm — in ihren Rollen stets nur ihre Individualität zeigen oder — wie Aurelie — sich von ihrer unmittelbaren Empfindung fortreißen lassen, verfallen einer strengen Kritik; die Schluderer und bloßen Routiniers vom Schlage Melinas erhalten die verdiente Abfertigung, und die undisziplinierten Naturalisten werden durch Serlos und Wilhelms Bemühungen und die Mithilfe der beiden Theaterfreunde zu einer edlen natürlichen Spielweise erzogen.[149])

Die wichtigste Etappenstation auf dem Vormarsche unserer Hoftruppe zu einem bewußten Stilprinzip wurde indessen erst das Ifflandgastspiel im April 1796. Freilich war man inzwischen in der Abrundung und Geschlossenheit der Vorstellungen ein gutes Stück vorwärts gekommen, aber noch immer war die Gesellschaft weit davon entfernt, ein „stilvolles Ensemble“ zu heißen. Zum ersten Male sahen jetzt die Weimaraner einen vollendeten Vertreter des „idealisierten Naturalismus.“ Ifflands Darstellungen wurden Goethe und den Hofschauspielern zu gleicher Zeit Vorbilder und Studienobjekte.

1 f. γ) Der weimarische Aufführungsstil von Ostern 1796 bis Herbst 1798

Die Saat, die Iffland ausgesät hatte, ging vielversprechend auf. Die Mannheimer Natürlichkeitsrichtung gewann bei der Weimarischen Gesellschaft immer festeren Boden. Goethe berichtet selbst über diesen Prozeß in seinem bühnengeschichtlichen Aufsatze „Weimarisches Hoftheater“ (15. Februar 1802):[150]) „Unter den Grundsätzen, welche man bei dem hiesigen Theater immer vor Augen gehabt, ist einer der vornehmsten: der Schauspieler müsse seine Persönlichkeit verläugnen und dergestalt umbilden lernen, daß es von ihm abhange, in gewissen Rollen seine Individualität unkenntlich zu machen. —

In früherer Zeit stand dieser Maxime ein falsch verstandener Conversationston sowie ein unrichtiger Begriff von Natürlichkeit entgegen. Die Erscheinung Ifflands auf unserm Theater löste endlich das Rätsel. Die Weisheit, womit dieser vortreffliche Künstler seine Rollen voneinander sonderte, aus einer jeden ein Ganzes zu machen weiß und sich sowohl ins Edle als ins Gemeine, und immer kunst-

---

[149]) Vgl. darüber auch die Ausführungen Petersens, S. 315.
[150]) G. W., I., 40. S. 74.

mäßig und schön, zu maskieren versteht, war zu eminent, als daß sie nicht hätte fruchtbar werden sollen. Von dieser Zeit an haben mehrere unserer Schauspieler, denen eine allzu entschiedene Individualität nicht entgegenstand, glückliche Versuche gemacht, sich eine Vielseitigkeit zu geben, welche einem dramatischen Künstler immer zur Ehre gereicht."

Der Mitgliederbestand unserer Hofschauspielergesellschaft blieb während der zwei und ein halbes Jahr dauernden dritten Epoche ziemlich konstant.[151])

Von der alten Stammtruppe zog nur die Familie Gatto endgültig zu Ostern 1797 fort, da sie sich dem neuen Aufführungsstil nicht anpassen konnte. Auch das Ehepaar Veltheim mußte nach nur einjährigem Wirken aus dem gleichen Grunde Weimar wieder verlassen. In Leißring gewann man für Oper und Schauspiel ein frisches, freilich noch in der Entwicklung begriffenes naturalistisches Talent. Der Bassist Hunnius ließ gar schnell seinen Vorgänger, Hrn. Gatto, vergessen; seine Frau, die Sängerin Mad. Hunnius, war ziemlich unbedeutend, das fiel jedoch nicht ins Gewicht, da man ja in Mad. Weyrauch und Dem. Matiegzeck tüchtige Opernkräfte besaß. In der Mannheim-Schülerin, Dem. Jagemann, gewann man im Januar 1797 nicht allein eine geniale Sängerin und Schauspielerin, sondern gleichzeitig ein hehres naturalistisches Vorbild, das um so notwendiger wurde, als Mad. Becker-Neumann um diese Zeit schon vom Tode gezeichnet war und im Sommer ihre Seele aushauchte. Ihr Verlust war unersetzlich. Jahrelang konnten ihre Rollen kaum notdürftig besetzt werden. Von ihren Nachfolgerinnen besaß Mad. Schlansofsky neben einem kleinen Talent wenigstens körperliche Vorzüge, während Dem. Tilly nur einseitig begabt war, sich in die weimarische Spielweise nicht hineinfinden konnte und die Gesellschaft bald wieder verließ. Dem. Götz, eine talentierte Anfängerin, wurde zu Mad. Beck in die Lehre gegeben, konnte aber natürlich in der ersten Zeit noch nicht viel leisten.

Als Iffland Ostern 1798 zum zweiten Male in Weimar erschien, fand er ein Ensemble vor, das sich der edlen naturalistischen Spielweise bereits so weit genähert hatte, um dem Gast wenigstens stilgemäß akkompagnieren zu können.

1g. Von dem Verhältnis des Schauspielers zum Publikum.

Goethe unterstützte durchaus die Ansicht der Schauspieler, daß ihr Kunstschaffen von der Teilnahme der Theaterbesucher begleitet werden müsse. „Unser Schicksal hängt von der Meinung des Publikums ab," läßt er Serlo sagen.[151a]) Und Jarno äußert gegen Wilhelm:[152]) „... ich verzeihe dem Schauspieler jeden Fehler, der aus dem Selbstbetrug und aus der Begierde zu gefallen entspringt; denn wenn Beifall

[151]) Vgl. G. W., I., 35, S. 62: „Tag- und Jahreshefte: 1796."
[151a]) „Lehrjahre", IV., 13 (G. W., I., 22, S. 71).
[152]) VII., 3 (G. W., I., 23, S. 25).

er sich und andern nicht etwas scheint, so ist er nichts. Zum Schein ist er berufen, er muß den augenblicklichen Beifall hochschätzen; denn er erhält keinen anderen Lohn: er muß zu glänzen suchen; denn deswegen ist er da." Im Prolog zum 1. Oktober 1791[153]) fordert Goethe denn auch vom Publikum rauschenden Beifall für des Mimen mühevolles Streben:

„Der schönste Lohn von allem, was wir thun
Ist euer Beifall, denn er zeigt uns an
Daß unser Wunsch erfüllt ist, euch Vergnügen
Zu machen, und nur eifriger bestrebt
Sich jeder das zum zweitenmal zu leisten
Was einmal ihm gelang. O, seid nicht karg
Mit Eurem Beifall! Denn es ist ja nur
Ein Kapital, das Ihr auf Zinsen legt."

Andererseits rügte Goethe aber auch die Empfindlichkeit der Schauspieler gegen den nur „bedingten" Beifall. „Der Künstler muß niemals einen unbedingten Beifall für das, was er hervorbringt, verlangen," heißt es in den „Lehrjahren";[153a]) „denn eben der unbedingte ist am wenigsten werth."

Hervorruf

Neben dem „willkommenen Klang der zusammenschlagenden Hände"[153b]) und dem „Bravo"- und Dacapo"-Rufen kannte unsere Epoche an Beifallsbezeugungen noch den „Hervorruf", d. h. Rufen des Publikums am Ende der Szene, des Aktes oder des ganzen Stückes nach dem gefeierten Schauspieler, bis dieser der Aufforderung folgte und sich, von Beifall umbraust, an der Rampe zeigte.

Der „Hervorruf" der Schauspieler war, wie Friedrich Ludwig Schmidt erzählt,[154]) um das Jahr 1794 an allen deutschen Bühnen „eine Ehre, die noch etwas bedeutete und zu den allergrößesten Seltenheiten gehörte". Am weimarischen Theater kannte man (nach Gotthardis Ausführungen)[155]) diese Sitte nicht, „und denjenigen einheimischen Künstlern, welchen etwa solche Auszeichnung widerfuhr, war es untersagt, zu erscheinen. Selbst hochberühmte Gäste mußten auf die Ehre des Herausrufs verzichten".

Zeichen des Mißfallens

Als Zeichen des Mißfallens galten damals allgemein: laute und ungenierte Unterhaltung der Zuschauer, Zischen, Scharren, Pochen, Stampfen und Pfeifen.

In Weimar, Erfurt und Rudolstadt legte sich das Publikum — wie überhaupt an Hofbühnen, — und zumal bei Anwesenheit der Fürstlichkeiten — in seiner mißbilligenden Kritik einige Mäßigung auf. Um so ungestümer äußerte sich aber oft der Unwillen der Theaterbesucher in anderen Orten, namentlich in Universitätsstädten.

153) G. W., I., 13, 1. Abt., S. 158.
153a) VII., 8 (G. W., I., 23, S. 105).
153b) „Lehrjahre", V., 16 (G. W., I., 22, S. 238).
154) I., S. 38.
155) II., S. 20.

2. Textregie und Rollenbesetzung.

Textregie

Die von der Oberdirektion angenommenen Stücke und Opern wurden gewöhnlich noch einer literarisch-dramaturgischen Bearbeitung unterzogen. „Wieviel Stücke haben wir denn, die nicht über das Maß des Personals, der Decoration, der Theatermechanik, der Zeit, des Dialogs und der physischen Kräfte des Acteurs hinausschritten?“ fragt Goethe mit Serlo in den „Lehrjahren“.[156]) Kein Theater in der Welt sei so „verwahrlost“ als das deutsche.[156]) Es bleibe immer nur „ein gestoppeltes und gestücktes Wesen“.[156]) Der Theaterkünstler müsse „die Spreu vom Weizen sondern“,[156]) „seinen Gästen goldene Aepfel in silbernen Schalen reichen“.[156]) Er müsse sich ein „Herz“ fassen, „sich kurz resolviren, die Feder ergreifen und was eben nicht gehen wolle noch könne abstreichen“,[156]) „mehrere Personen in eine drängen“,[156]) [156a]) „ausheben und einschieben, trennen und verbinden, verändern und wiederherstellen“.[156a]) Natürlich müssen die dramaturgischen Abänderungen nach einem bestimmten Plane vor sich gehen.[156]) [156a])

Diese Arbeiten wurden in Weimar meistens dem „Theaterdichter“ Vulpius übertragen, der die Durchführung wohl immer erst mit Goethe besprach.[156b])

Goethe stellte sich die dramaturgische Bearbeitung wohl so vor, wie er sie später, als er längst nicht mehr an der Spitze des Theaters stand, in einem Gespräche mit Eckermann (am 24. Februar 1825) für Byrons „Dogen von Venedig“ vorschlug:[157]) „Wäre es meine Sache noch, dem Theater vorzustehen, ich würde Byrons ‚Dogen von Venedig‘ auf die Bühne bringen. Freilich ist das Stück zu lang, und es müßte gekürzt werden; aber man müßte nichts davon schneiden und streichen, sondern es so machen: man müßte den Inhalt jeder Scene in sich aufnehmen und ihn blos kürzer wiedergeben. Dadurch

---

[156]) V., 4 (G. W., I., 22, S. 156—157).

[156a]) V., 5 (ebenda, S. 163 u. ff.).

[156b]) Vgl. G. W., IV., 11 (Nr. 3389, an Kirms, Jena, 13. IX. 1796), S. 196, u. IV., 12 (3492, an Christiane Vulpius, Jena, 24. II. 1797), S. 52. — Vulpius erhielt für die Einrichtung eines Stückes: ⅔ bis 1 Thlr., für die Umarbeitung einer Oper: anfänglich (bis etwa 1797) ca. 13 Thlr. (oder 2 Carolin), später: 2 bis 4 Carolin; bei kleineren Verbesserungen wurden besondere Vereinbarungen getroffen; die Bearbeitungen durfte er drucken lassen. (Vgl. G. H.- u. St.-Arch., Weimar: A 9925, u. Pasqué, II., S. 92.)

In den „Lehrjahren“, III., 2 (G. W., I., 21, S. 250), wendet sich Goethe gegen das sinn- u. zweckwidrige „Streichen“ nur um des Streichens willen: „Melina glaubte mit seiner neuen Würde als Theaterdirektor auch alle nöthige Einsicht überkommen zu haben: besonders war das Streichen eine seiner angenehmsten Beschäftigungen, wodurch er ein jedes Stück auf das gehörige Zeitmaß herunter zu setzen wußte, ohne irgend eine andere Rücksicht zu nehmen.“

[157]) Biedermann, Gespräche, V., Nr. 142.

würde das Stück zusammengehen, ohne daß man ihm durch Aenderungen schadete, und es würde an kräftiger Wirkung durchaus gewinnen, ohne im wesentlichen von seinem Schönen etwas einzubüßen." — „Diese Aeußerung Goethes", urteilt schon Eckermann, „gab mir eine neue Ansicht, wie man beim Theater in hundert ähnlichen Fällen zu verfahren habe, und ich war über diese Maxime, die freilich einen guten Kopf, ja einen Poeten voraussetzt, der seine Sache versteht, höchst erfreut."

Weitere Bearbeitung für die Filialbühnen

Beachtenswert ist es auch, daß technisch schwierigere Stücke für die Aufführung auf den Filialbühnen häufig noch einer weiteren Bearbeitung unterzogen werden mußten, die auf Vereinfachung und leichte Spielbarkeit abzielte. Besonders gilt dieses für die Opern, die für die kleineren Orchester der Gastspielorte eingerichtet wurden.

Ausschreiben der Rollen

Nach dem Textbuch wurden dann die Rollen „ausgeschrieben". Der Souffleur und der Kopist Schumann hatten durch diese Arbeit einen kleinen Nebenverdienst.

Rollenbesetzung

Die Besetzung der Rollen war — wie schon erwähnt — Monopol der Oberdirektion. Sie ging dabei gewöhnlich systematisch nach den Rollenfächern zu Werke.[158]) Die Individualität der in Betracht kommenden Darsteller wurde natürlich berücksichtigt. In zweifelhaften Fällen wurde der Rat des Regisseurs, bei Opern der Spruch des Konzertmeisters eingeholt.[159]) War nun ein Stück einmal besetzt, so blieb es auch bei Wiederholungen bei der alten Besetzung, es sei denn, daß triftige Gründe dagegen sprachen, z. B. Uebergang des Darstellers in ein anderes Rollenfach, Krankheit, Schwangerschaft u. ä.

3. Das Garderobenwesen.[160])

Wie an anderen maßgebenden Bühnen, so widmete man auch schon bei der weimarischen Gesellschaft dem Garderobenwesen einige Aufmerksamkeit.

---

[158]) Wie streng sich die Oberdirektion hieran hielt, mag folgende von mir praktisch durchgeführte Probe aufs Exempel beweisen: noch eh ich an die methodische Bearbeitung der Rollenbesetzungen gehen konnte, hatte ich mich durch Kritiken und Fachangaben bereits so weit über die Persönlichkeit der Darsteller unterrichtet, daß ich lediglich an der Hand der Personalverzeichnisse die bekannten Opern, Trauer-, Schau- und Lustspiele für die verschiedenen Spielzeiten fast immer zutreffend besetzen konnte.

[159]) Vgl. z. B. G. W., IV., 11, S. 195 (Nr. 3389, an Kirms, Jena, d. 13. Sept. 1796): „. . . Beiliegend folgt . . . die Austeilung der Wilden [Oper von D'Allayrac, Uraufführung: Weimar, 24. Okt. 1796], bei welcher ich mich, weil ich mich des Stückes nicht erinnere, zwischen Weyrauch und Gatto nicht zu entscheiden weiß, es ist mir alles recht, was Sie und der Concertmeister darüber bestimmen. Ehe ich nicht weiß, wen der Concertmeister zu den Rollen der Hexen von den Schauspielern auslieſt, kann ich das übrige Stück nicht verteilen, ich wünsche daher vor allen Dingen hierüber Nachricht."

[160]) Für diesen Abschnitt meiner Arbeit mußte ich eingehende kunst- und kostümwissenschaftliche Quellenstudien auf der Freiherrlich von Lipperheideschen Kostümbibliothek treiben. Dem Leiter der

Der Garderobenfundus (— d. h. die Gesamtheit der Theaterkleidung [vom Kopf bis zu den Füßen] für die Akteurs und die Aktrizen, in historischen und in zeitgenössischen Stücken und Opern —) stammte noch aus den Zeiten der Bellomoschen Direktion und war natürlich nicht so umfangreich und nicht so kostspielig wie etwa in Hamburg oder in Berlin und Mannheim. Die Mittel flossen — wie bei allen kleinen und mittleren Gesellschaften[161]) — auch in Weimar nur spärlich, und der Hofkammerrat hielt zudem fester, als es unbedingt nötig war, den Daumen auf der Kasse. „Nur das Allernothwendigste und Unentbehrlichste wurde angeschafft. Der Theaterschneider kehrte und wendete die Kleidungsstücke, wie es immer nur gehen wollte; und seine Fertigkeit darin war groß. Auf viele seidene und sonstige kostbare und kostspielige Gewänder ließ man sich nicht ein, und die Herren und Damen, welche mit ihren Anzügen mannigfach zu wechseln liebten, sahen sich auf ihre Privatschatulle angewiesen.“[161a]) — „Junge Schauspielerinnen, die zu einer neuen oder größern Rolle auch neues und reiches Costüm zu haben wünschten und Goethe deshalb oft mit Bitten zusetzten, imitirte er parodirend mit der Arie einer Actrize aus den theatralischen Abenteuern [Impressario in angustie]: ‚Atlas-Kleider muß ich haben mit der schönsten Stickerei usw.‘“[162])

Der weimarische Garderoben-Fundus

In der Litt. u. Th.-Ztg. vom 22. Nov. 1782[163]) heißt es über die Garderobenfrage der deutschen Schauspielerinnen: „Kein Prinzipal kann für jede seiner Schauspielerinnen, deren er oft alle Jahre neue bekommt, genau passende Kleider machen lassen. Diejenigen aber, welche Geschmack besitzen, und wissen, daß ein guter geschmackvoller Anzug auf der Bühne erfordert wird, nehmen das ihnen zu einer Rolle zugetheilte Kleid vorher zu sich, probieren es an, stekken so lange mit Nadeln, bis es ihnen past, und versehen es endlich mit demjenigen Aufputz, den kein Direkteur zu geben schuldig ist.“ Uebrigens pflegte schon damals eine große Zahl von Theaterleitern dem Personal (besonders den Damen) Gagenzuschüsse und „Garderobengelder“ zu gewähren, die „zum äusserlichen Glanze der Bühnen verwendet werden sollten“, und „auf den mehrsten Theatern“ gab es „verschiedene Aktrizen, die sehr oft in eigenen Kleidern agirten“.

Garderobenfragen der deutschen Schauspielerinnen

Sammlung, Herrn Professor Dr. Doege, sage ich nochmals an dieser Stelle für seine außerordentlich liebenswürdige Unterstützung bei der Bereitstellung des Materials meinen ergebensten Dank.

Eine größere, streng wissenschaftlichen Anforderungen genügende Geschichte des Kostüms liegt noch nicht vor. Der verdienstvollen, bei Reclam erschienenen kleinen Kostümkunde Bruno Köhlers verdanke ich manche Anregungen. Daneben konnte ich auch mit großem Nutzen heranziehen: Max von Boehn u. Oskar Fischel, Die Mode. Menschen u. Moden im neunzehnten Jahrhundert, nach Bildern u. Kupfern der Zeit. — Band: XIX. Jahrhundert; Teil 1: 1790—1817.

161) Vgl. z. B. auch Costenoble, 1, S. 63 u. 91.

161a) Gotthardi, II., S. 12/13.

162) Biedermann, Gespräche, VIII., S. 176, Riemers Mitteilungen.

163) S. 249. — Vgl. auch „Lehrjahre“, I., 3 (G. W., I., 21, S. 15).

In Weimar „verfuhr" man bei den Neuinszenierungen, trotz aller Sparsamkeit, doch immer noch so, daß man — nach Goethes Ausspruch — die Garderobe (den weniger anspruchsvollen Verhältnissen jener Zeit entsprechend!) als „schicklich und charakteristisch" bezeichnen konnte.[163a])

Verstöße gegen das Kostüm bei den deutschen Schauspielergesellschaften

Die Forderung nach „entsprechender" Kostümierung hatte bisher nur bei größeren und angeseheneren Bühnen Widerhall gefunden. Schon bei den mittleren Gesellschaften gab es noch Schauspieler, die ihren Ehrgeiz darin setzten, „sich durch den Prunk ihrer Theaterkleidung auszuzeichnen, ohne dabei Rücksicht auf Kostüm des Zeitalters, des Standes und der besonderen Lage zu nehmen" — ganz zu schweigen von den Komikern, „die wie in ihrem Spiele auch in ihrer Kleidung übertrieben". „Nichts ist bunter und geschmackloser, als die Kleidertrachten auf unseren meisten deutschen Bühnen — besonders bei Stükken aus dem Mittelalter," heißt es da in dem schon oben zitierten Artikel über „Kleidertrachten auf der Bühne" in den Frankfurter Dramaturgischen Blättern.[164]) „Da hat der Zuschauer gewöhnlich eine Musterkarte aller Zeiten und Völker vor Augen; da paaren sich englische Hüte mit deutschen Panzern; neumodische Schuhe mit antiken Beinkleidern; französische Koeffüren mit altspanischer Zofentracht. Das griechische Mädchen trägt statt des simpeln, leichten Gewandes, das sich anschmiegt an die Formen der Natur, ein buntes Gemisch von französischem und idealischem Kostüm, und der deutsche Ritter kömmt ohne Helm und Armschienen zum Gefechte."

Reformbestrebungen

Freilich war es schwer, diesem Unfug zu begegnen. In Frankreich hatte der Schauspieler Le Kain[165]) (unterstützt von seiner Kollegin Clairon)[166]) als erster Wert auf historische und charakteristische Kostümierung gelegt. Auch in Deutschland hatte man, durch Heinrich Gottfried Koch, Johann Gottfried Brückner und Esther Charlotte Brandes angeregt, bei manchen Bühnen eine Annäherung an ein wahres Kostüm gesucht.[167]) Aber noch gab es ja kein volkstümlich geschriebenes, deutsches Werk, das den Schauspieler über Tracht, Sitten und Gebräuche der verschiedenen Völker und Zeiten hätte unterrichten können. Noch mußten die Theaterzeitschriften derartige Kenntnisse brocken-

---

[163a]) Die Bestände der Theatergarderobe wurden übrigens auch von Mitgliedern der Hofgesellschaft zur Kostümierung auf den „Redouten" benutzt (Vgl. z. B. Carl August, IV., [1] S. 205, Nr. 144: Der Herzog an Goethe — Vgl. ferner Briefwechsel Rahel-Veit, Bd. 2, S. 73.)

[164]) 1788, II., 1 (2. X. 1788), S. 3.

[165]) Henri Louis Le Kain (1729 bis 1778), „das vollkommene Muster eines Tragöden" an der Comédie Française. Vgl. „Rokoko und Revolution, Lebenserinnerungen des Joh. Christian von Mannlich", Berlin 1913, S. 23. — Vgl. auch die Biographie von Jean Jacques Olivier Paris 1907. —

[166]) Clairon (Claire Josèphe Hippolyte Leris de la Tude) (1723 bis 1803), eine der größten französischen Tragödinnen ihrer Zeit. Vgl. ebenfalls Mannlich, S. 23. —

[167]) Vgl. die geschichtliche Uebersicht über das Aufkommen des historischen Kostüms auf den deutschen Bühnen bei Petersen, Palaestra 32 Absatz II a, S. 258—280, und Klopfleisch, Brandes, S. 88 ff.

weise vermitteln — eine Aufgabe, deren sie sich immerhin mit anerkennenswerter Mühe und manchem Erfolge unterzogen.

So heißt es z. B. in den Annalen des Theaters 1788[168]) in einem „Bemerkungen über die Theatertrachten" betitelten Nachdruck aus der Pandora oder dem Kalender des Luxus und der Moden für das Jahr 1788: „Ein Schauspieler, der fühlt, wie viel bei der Wirkung seiner Rolle auf seine Kleidung, und daß er sie recht studire, ankommt, kann gewiß nicht besser thun, als daß er sich mit dem jetzigen Kostüme der drei großen Pariser Theater, nämlich der Opera, des Theâtre françois und des Theâtre Italien bekannt mache, und sehe, wie man sich in gewissen Rollen dort kleide. Dies wird seinen Geschmack bilden, und sein eigenes Gefühl wird ihn dann schon ziemlich sicher führen. Ein Schauspieler sollte überhaupt Länder- und Völkerkunde zu einem seiner Lieblingsstudien machen. —

„Es gibt gewisse Grundregeln für das Theaterkostume, die man, bei aller Nachahmung der Natur, dennoch nie verletzen darf. Dergleichen sind z. E.

1. Nie die Nachahmung der Natur auf dem Theater so weit zu treiben, daß sie die guten Sitten beleidigt;

2. nie eine Kleidung so einzurichten, daß sie dem Zuschauer Ekel erweckt;

3. so viel als möglich auf dem Theater Nacktheiten zu vermeiden usw.

„Freilich muß den Schauspieler auch hierbei guter Geschmack und Weltkenntnis leiten, sonst begeht er auch bei allem Studieren seiner Kunst und seinem guten Willen, Natur nachzuahmen, sehr wesentliche Fehler.

„So sehr auch die Theaterkleidung in das ganz Individuelle der Rollen eindringt, so teilt sich das Theaterkostüm doch überhaupt genommen in gewisse Hauptklassen ab, an die sich ein Schauspieler, als an einen ungefahren Leisten halten kann und auf die ein Theaterprinzipal bei Anlage seiner Garderobe gewöhnlich minder oder mehr Rücksicht nimmt. Es sind sogenannte Scharwenzel, die sich zu jedem Stück, das ungefähr in das Kostüm fallt müssen brauchen lassen. Dergleichen sind z. E. folgende:

1. Idealische Tracht,
2. Römische Tracht,
3. Romantische Kleidung,
4. Rittertracht,
5. Tracht aus dem mittleren Zeitalter,
6. Moderne Charakterkleidung,
7. Asiatische oder Türkische Tracht,
8. [fehlt!?]
9. Moderne Conversationskleidung."

---

168) I., S. 55—59.

3a. Die Modetracht der neunziger Jahre.[169])

In den bürgerlichen Schauſpielen der Schröder, Iffland, Kotzebue und Genoſſen, in Leſſings „Emilia" und „Minna", in Goethes „Geſchwiſtern" und „Clavigo", in Schillers „Kabale und Liebe" wurden noch keine Anforderungen an ein „hiſtoriſches Koſtüm" geſtellt. Dieſe Stücke waren ja im Laufe der letzten zwanzig Jahre entſtanden, ſpielten auch in dieſer Zeit und wurden in den neunziger Jahren an allen Bühnen in der Modekleidung der neunziger Jahre — allenfalls mit ganz geringen Abänderungen gegeben.

Franzöſiſche und engliſche Mode

In Deutſchland ſtand im neunten Jahrzehnt die Mode nicht mehr unter dem alleinigen, weltbeherrſchenden Einfluß von Paris. Die engliſche Tracht, die ſich ſeit der Mitte des Jahrhunderts zu emanzipieren ſuchte und ſchon in den achtziger Jahren wegen ihrer Schlichtheit viele deutſche Liebhaber hatte, fand ſeit Beginn der Revolutionszeit ziemlich ſchnell überall Eingang. Ja, man ging jetzt ſogar daran, in Anlehnung an engliſche und franzöſiſche Vorlagen durch Herausgabe von Modekupfern — als Beilage zu den Modejournalen, Taſchenkalender, Almanachen und

Deutſche Mode

Zeitſchriften — eine ſelbſtändige deutſche Mode zu ſchaffen. Der franzöſiſche Einfluß blieb beſonders noch in der Gala-, Hof-, Feſt- und Staatstracht erhalten; der engliſche zeigte ſich namentlich in der ſchlichteren Kleidung für Haus und Straße.

Weimariſche Mode

Weimar hatte ſich ſeit 1786 durch Herausgabe des Bertuch-Krausſchen „Modenjournals" an die Spitze dieſer deutſchen Bewegung geſtellt. Die Weimariſchen Schauſpieler ſaßen alſo zu Füßen der launiſchen Damen, kamen faſt täglich mit dem eigentlichen Schöpfer der neuen Tracht in Berührung, und wenn wir leider auch von unſerer Hof-Theatergeſellſchaft keine Figuren, Zeichnungen oder ſonſtige Darſtellungen beſitzen und die dürftigen Notizen in den Akten kaum hinreichen, um uns einen Begriff über die „moderne" Theaterkleidung der Mitglieder zu verſchaffen, ſo können wir doch wohl mit Recht ſchließen, daß ſie ſich nicht weſentlich von der maßgebenden „deutſchen Mode" unterſchieden haben wird. Die wenigen auf uns gekommenen, aus den neunziger Jahren ſtammenden Porträts der Weimariſchen Künſtler und Künſtlerinnen können jedenfalls dieſe Annahme nur unterſtützen.

Wenden wir uns nach dieſen einleitenden Betrachtungen zu der Beſchreibung der

---

169) Neben dem Bertuch-Krausſchen „Modenjournal" vgl. beſonders folgende mit „colorirten Modekupfern" gezierte Zeitſchriften:
„Journal für Fabrik, Manufaktur und Handlung, 1—35 Bd., Leipzig 1791—1808."
„Magazin der neueſten Moden aus England, Frankreich und Teutſchland. Stuttgart 1793—94."
„Allgemeines europaiſches Journal. Brünn 1794—98."
„Berliniſches Archiv der Zeit und ihres Geſchmacks. 1795—1800."

3a. α) Herrenmode.

In der Kleidung der Gebildeten hatte der bequeme Bürgerrock schon in den achtziger Jahren allmählich dem knapper gehaltenen Frack weichen müssen. Er erschien in sehr verschiedenartigen Formen: ein- und zweireihig, geschlossen und offen, in französischer und englischer Abart. Dazu trug man: eine kurzschößige Weste oder das Gilet mit schmaler Stickerei, eine meist dunkelfarbige Kniehose, farbige oder schmalgestreifte Strümpfe und schwarze Schnallenschuhe, auch wohl Knopfgamaschen oder Stiefel mit umgeschlagenen Schäften und heraushängenden Laschen. Man charakterisierte diese Kleidung durch die Bezeichnung „en négligé“ oder „en chenille“.

Die Kleidung, en négligé zu Anfang der neunziger Jahre

Hierzu trug man das eigene Haar zumeist offen und ungepudert und lang und schlicht bis auf den Kragen fallend, am Hinterkopf oft noch in ein Zöpfchen oder einen englischen Haarbeutel gefaßt. Demgemäß setzte man zum Ausgehen auch den dreieckigen oder den runden glatten Hut auf.[170]) Uebrigens ging man allgemein bartlos; nur die gemeinen Soldaten trugen den Schnurrbart.

Frisur

Als Besuchs- und Gesellschaftskleid diente der „Frachabillé“, der aufs zierlichste ausgestattet war und in Gemeinschaft mit der Weste — nie jedoch mit dem Gilet getragen wurde. Zur Salontracht gehörte stets der Schuh; selbst die Offiziere legten zu gesellschaftlichen Veranstaltungen sowie zum Tanz Schnallenschuhe und weißseidene Strümpfe an.

Gesellschaftskleidung

Die Hoftracht setzte sich aus dem gestickten Frack, der engen Kniehose und der Schoßweste zusammen. Hierzu kamen noch die reich mit Spitzen besetzten Manschetten, das Jabot, der Chapeau-bas und die mit reichen Schnallen besetzten Schuhe.

Hoftracht

Zur Hoftracht und Gesellschaftskleidung war der Degen noch unerläßlich, während man ihn zur Alltagskleidung schon ziemlich allgemein fehlen ließ.

Der Rock (redingote) nahm den Schnitt des Frackes an und unterschied sich nur durch breitere und längere Schöße. Er wurde, ebenso wie die immer mehr aufkommende Jacke nur noch von den Männern aus dem Volke getragen; die Vornehmen trugen ihn in weiter Gestalt als Ueberkleid (surtout).

Die Tracht einfacher Bürger

Zum Reisen oder Reiten zog man Mäntel, im Winter Pelzüberröcke an.[171])

Mäntel usw.

Bei den hohen Staatsbeamten, Gelehrten und Geistlichen war noch immer die Amtstracht gebräuchlich. Sie wurde aus den vorgeschriebenen, zumeist schwarzen Stoffen im Schnitt

Amtstracht

---

170) Vgl. Doebber, Tafel 10 (Abbildungen weimarischer Schauspieler).

171) Vgl. Doebber (Tafel 10 u. 11: Aus dem Skizzenbuche des Baukondukteurs Götze: zwei Figuren, weimarische Schauspieler in Pelzröcken).

der Modekleidung hergestellt. Dazu kamen: Dreispitziger Hut, Mantel, weiße gestärkte Krause oder Rabat (Beffchen), Brustkette und Degen. — Die höheren Rechtsgelehrten trugen wohl noch die „perruque in folio“, die übrigen eine Perücke in verkleinerter Form, die sogenannte Stutzperücke. —

Die Tracht gegen Ende der neunziger Jahre

Bis zum Ende des Jahrhunderts traten in der Männertracht keine wesentlichen Veränderungen mehr ein. Nur die Stutzer gingen ihre eigenen absonderlichen Wege.

Der Frack wurde im Laufe der Jahre immer schlichter und dunkelfarbiger; er änderte sich, nur der Mode gemäß, nach der Form der Aermel, Schöße, Klappen usw., nach der Farbe des Tuches und des Futters; die gebräuchlichsten Farben waren Schwarz, Schwarzlila, Dunkelviolett, Kastanien-, Zimmet- oder Rostbraun, Olivgrün. Ebenso wechselten Form und Farbe des Gilets. Der Salonfrack kam ganz außer Benutzung.

Die Hose (— den Pantalon —) ließ man immer tiefer über die Waden herabsteigen, auch machte man sie immer enger, um einen möglichst faltenlosen Sitz zu erzielen. Die eigentliche Kniehose blieb aber daneben beständig in Benutzung.

Der runde Hut verlangte der Zeitmode entsprechend verschiedene Formen der Krempe, des Kopfes, des Hutbandes und der Schnalle. Auch Hüte in der Dreispitz-Form, hohe Zylinderhüte (Quäkerhüte) und selbst Mützen wurden getragen.

Frisur

Die langen Haare verschwanden um 1798 gänzlich, und die sog. Titusfrisur wurde angenommen.

3a. β) Die Frauentracht

Die französierte Tracht von 1790

blieb durch die Revolution zunächst ziemlich unberührt; sie setzte sich um 1790 zusammen aus dem Rock, dem „Caraco“, dem Busentuch (fichu) und dem Hut (chapeau) oder der Haube (dormeuse, baigneuse).

Seit 1785 war der Rock zusehends schmäler geworden. In der Regel wurde er aus dünnem, schlichtem oder zart gemustertem Stoff von möglichst heller Farbe oder auch aus weißem Musselin, Linen u. dgl. hergestellt und stieß ringsum bis auf den Boden auf (zuweilen war er hinten etwas länger) und war durch einen Volant oder eine Falbala geziert.

Dem Caraco (hin und wieder von der Gestalt eines Schoßleibchens) (Pierrot) gab man einen mehr oder weniger tiefen eckigen, rundlichen oder herzförmigen Halsausschnitt. Nach unten ließ man ihn mehr oder weniger auseinanderfallen.

Die Aermel waren entweder lang und eng oder mehrfach gepufft und unterbunden und dann nur bis zu den Ellbogen reichend. Im letzteren Falle trug man lange Ziegen- oder Hundelederhandschuhe.

Infolge des Einflusses der englischen Mode wurde jetzt das aus möglichst durchsichtigem Stoff gefertigte Busentuch beständig angelegt. Nur zur Courrobe und allenfalls noch zur Gesellschaftstoilette durfte es vorübergehend verschwinden.

Englischer Einfluß u. die sog. griechische Tracht

Im Verlaufe des neunten Jahrzehnts nahm die Kleidung unter stark englischer Beeinflussung und gleichzeitigem Zurückgreifen auf die von dem Maler Jaques Louis David empfohlene griechische Tracht (à la grèque) ein immer schlichteres Gepräge an. So fand das englische kurzärmelige und faltige Morgengewand (chemise) immer weitere Verbreitung. Unter der neuen zeitgemäßen Benennung Tunika erhielt es jetzt völlig den Schnitt eines mit sehr kurzen Aermeln[172]) oder auch nur mit Armlöchern versehenen weiten (oft auch schleppenden) Frauenhemdes. Gegen Ende des Jahrhunderts rückte man den Taillenschnürzug immer höher herauf.[172]) Der ovale, tiefe Halsausschnitt konnte mittels eines Schnürzuges mehr oder weniger zusammengezogen werden.[172]) Die Stoffe durften nur in sehr lichten Farben gehalten sein; am meisten bevorzugt waren jedoch ganz schlichte weiße Gewänder.

Da aber eine sich überlebt habende Tracht nicht über Nacht völlig verschwindet und eine neue dafür urplötzlich erscheint, so hielt sich noch mehrere Jahre das Schneppenleibchen und der dazu übliche Rock — allerdings unter Verzicht auf Hüft- und Gesäßpolster.

Überkleider usw.

Als Ueberkleider und Umhänge sind noch zu nennen: verschiedenartige Spitzenmantillen, schmale, breite, eckige oder abgerundete Tücher und Schals.

Die Schuhe waren niedriger geworden und hin und wieder schon ohne Absätze.

Der Fächer wurde noch immer beständig in der Hand gehalten.

Schmuck sah man nur wenig, dagegen Perlenhalsschnüre,[172]) glatte Sammet- und Seidenhalsbänder.

Kopfbedeckung um 1790

Als Kopfbedeckung trugen die Damen um 1790 mit Bändern, Blumen und Federn geschmückte Hauben oder Hüte in den mannigfaltigsten Formen, oft mit breiten auf den Rücken fallenden Taffetschleiern.

um 1705

Um die Mitte des Jahrzehnts nahmen turbanartige, mit Agraffen verzierte Fichu- oder Stoffhauben die erste Stelle ein, 1796 kamen Hüte in Schutenform auf, daneben sah man auch kleine Sammetkappen.

Die hohe Rokoko-Frisur

Durch Einführung der Kopfbedeckungen verloren die kunstvoll aufgebauten Rokoko-Frisuren allmählich von ihrer einstigen Ausdehnung. Nur zur Galatracht blieben bis 1793 die hohen phantastisch ausgeschmückten und stark gepuderten Frisuren in Mode. Sonst trug man

Die niedrige Frisur

das niedriger angeordnete Haar schon ungepudert, aber noch

---

[172]) Vgl. Bild der Mad. Vohs im G. Th.-K. 1800.

nach alter Weise mit Seitenlocken, lang herabfallendem Beutelchignon und der über der Stirne aufstehenden „vergette".

Die sog. ungekünstelte Haartracht

Daneben war seit 1785, zunächst nur für die jungen Mädchen und die „schöngeistigen" Frauen, die ungekünstelte und ungepuderte Haartracht in Anwendung gekommen: man trug eine runde, ringsum in Locken aufgelöste und frei auf die Schultern und den Rücken herabfallende Frisur.[173]) Man faßte das Haar aber auch mittels eines breiten grellfarbigen Seidenbandes mitten auf dem Kopf zu einem Büschel zusammen, in welchen man Straußenfedern steckte, oder man ordnete das Nackenhaar zu einem „losen" Chignon.

Die großen Lockenperücken

Von 1795 bis 1799 trug man das Haar unter großen verschiedenfarbigen Lockenperücken versteckt. Die Modedamen erschienen sogar im Laufe des Tages je nach Belieben mit blondem, braunem, schwarzem oder rotem (jonischem) Lockenbau.

3b. Das Kostüm.

Ueber Form und Aussehen der Kostüme, die bei der weimarischen Gesellschaft während der ersten Periode der Goethischen Direktion zur Verwendung kamen, sind wir nur sehr wenig unterrichtet. Erwiesen ist zwar die Tatsache, daß Georg Melchior Kraus gelegentlich Figurinen entworfen hat[174]) und daß seine Angaben in zweifelhaften Fällen maßgebend waren,[174]) aber bisher sind derartige Zeichnungen nicht aufgefunden worden. Auch sonstige, von anderen weimarischen Zeichnern und Malern verfertigte Rollenbilder sind nicht überliefert. Die kurzen Angaben auf den Theaterzetteln über den Charakter der Kostüme und die mageren Notizen in den Theaterakten können doch wohl kaum Klarheit über diese Fragen verbreiten. Wir hören da zwar von „altdeutschem" und „russischem" Kostüm, von „gewalktem Tuch-Rasch zu Statistenkleidern", von „Mänteln", die gelegentlich umgefärbt werden, von „Tressen", von „grünen und roten Federn" zum Papagenokleid, wir erfahren aus Kontrakten, daß einige Schauspielerinnen neben der zeitgemäßen („französischen") Garderobe auch „türkische", „altdeutsche" und „griechische"

---

[173]) Vgl. z. B. Joh. Heinr. Lips' Silberstiftzeichnung der Christiane Becker-Neumann (vor 1794) im Besitz des Goethe-National-Museums.

[174]) Einzige Belegstelle: G.-Sch.-Arch. Erfurter Gastspielakten 1793, Brief Willms an Kirms vom 15. Sept. 1793: „Was Euer hochedelgebohrn in Ansehung der Kleidung im Baum der Diana [Oper von Martini] anzuordnen geruhen, so darf ich mich, so gerne ich es thun möchte, nicht darin mischen, wenn ich mich nicht ein Duzend Schimpfrede und Sottise aussezen will, mit denen Herr Vohs seit einer Zeit so freigebig ist. Er hatte dem Garderobier Schüz aufgetragen, Mäntel für die Männer — Jäger — in Bereitschaft zu halten —. Hr. Demmer erklärte ihm die Kleidung, wie er auf dem Hoftheater zu Bonn als Endymion sie anhatte. Um diese Irrung zu schlichten und das Kostüm nicht zu verfehlen, wäre es wohl gut wenn Euer hochedelgebohrn eine Zeichnung von Hr. Rath Krause [G. M. Kraus!] übersenderen, wo dann der Irrtum aufgeklärt werde."
Vgl. auch Anmerk. 99d dieses Hauptteiles.

Kostüme besaßen — aber alle diese Angaben bleiben doch nichts weiter als Schatten und Schemen.[174a])

Da indessen die Oberdirektion manche Anregungen der Theaterjournale verwertete, so gewinnt die Annahme große Wahrscheinlichkeit, daß die diesen Schriften beigegebenen Einzel- und Szenenbilder[175]) für die Anfertigung der Weimarischen Kostüme vorbildlich waren. Freilich blieb auch auf diesen Illustrationen die Annahme des „Historischen" noch ziemlich willkürlich und schablonenhaft,[175a]) aber das deutsche Theaterpublikum war ja in jenen Zeiten noch nicht gewohnt, so peinliche Unterscheidungen über die historische Treue der Inszenierung zu machen, und die Stücke büßten nichts in ihrer Wirkung ein.

Uebrigens „riet Goethe den Damen am Theater, von dem Nationellen und Zeitgemäßen ihrer Partien nur das zu wählen, was sie gut kleide. Er sagte: ‚Wenn ihr hübsch aussebt, so kann man vollkommen zufrieden sein.'"[186])

4. Das Requisitenwesen.

Die bei den Vorstellungen unserer Gesellschaft benötigten Requisiten wurden — wie bereits angegeben — in Weimar und Rudolstadt Ausgeliehene Requisiten

---

174a) In den „Lehrjahren" werden, II., 6 (G. W., I., 21, S. 170) „türkische u. heidnische Kleider, alte Carricaturröcke für Männer u. Frauen, Kutten für Zauberer, Juden u. Pfaffen" erwähnt.

175) Vgl. u. a. die einfachen oder „nach der Natur illuminirten" Stiche: „Allgem. europäisches Journal, Brünn 1794–1797": 1794, 1: Maria Stuart, in dem Augenblick, als sie aufs Schaffott geführt wird. Zeichnung nach dem Gemalde von Huk in London. — 1794, 2: Agnes Bernauerin im Traukostüm, „nach einem wahren treuen Bilde". — 1794, 6: Das Madchen von Marienburg in echter russischer Nationaltracht. — 1794, 5: Peruanerin in Kotzebues „Sonnenjungfrau". — 1794, 3: Spasmacher Papageno: „Wie er hier erscheint [in goldgelbem Federkleid mit roten Federärmeln!] sieht man ihn vorzüglich in Mannheim und auf anderen großen auswärtigen Bühnen." — 1794, 4: Zauberflöte, Königin der Nacht. — 1795, 8: König Axur von Ormus [in orientalischem Kostüm!] in Salieris gleichnamiger Oper. — 1795, 9: Rolla aus Kotzebues „Sonnenjungfrau". — 179[illegible], 10: Die Cora (aus Kotzebues „Spanier in Peru" oder „Rollos Tod") nach der Altonaer Bühne. — Ferner noch folgende Szenenbilder: 1796, 2, 3, 5, 8, 10, und 1797, 1. 3 zu „Rollos Tod" und 1795, 5: Zur „Zauberflöte".

„Mannheimer Theater-Kalender 1796": vier von K. M. Ernst gelieferte Kupfer (in heraldischer Zeichnung): Herzogin von Baiern, altdeutscher Ritter in Haustracht, altdeutsches Fräulein, russischer Bauer.

Sodens „Thalia und Melpomene": Die beiden Prachtkupfer in Großquart, Szenen aus „Julius von Tarent" darstellend.

Ferner die Kostümtafeln in den „Rheinischen Musen", im „Journal für Theater und andere schöne Künste 1797," im „Wiener Theater Taschenbuch 1795".

„Mannheimer Theater-Kalender 1795": „vier Kupfer zu den „Lustigen Weibern" nach Shakespeare von Hrn. G. Römer bearbeitet und von Hrn. Peter Ritter für die Mannheimer Bühne in Musik gesetzt."

175a) Das mittelalterliche („altdeutsche") Kostüm z. B. bestand in der Regel aus einem geschlitzten Wams mit bauschigen Aermeln und breitem gefälteltem Hemdkragen, weiten Pluderhosen, hohen Ritterstiefeln und großem runden Barett mit hochgeschlagenem (oft auch noch geschlitztem) Rand und mehreren langen verschiedenfarbigen Federn.

von den Höfen geliefert. In Lauchstedt und Erfurt lieh sie der Requisiteur von den Bürgern aus.

Persönliche Requisiten

„Flor, Flortücher, Striche, Schleifen, Bänder, Portepee und alles, was zum Putz gehörte", mußten sich auch die Weimarischen Schauspieler — wie das allgemein üblich war — selbst beschaffen und reinigen.[176])

Speisen und Getränke

Wurden zu einer Vorstellung Getränke und Speisen gebraucht, so hatte die Regie darauf zu achten, „daß es nicht ehrenwidrig ausfalle, dabey aber auch nichts verschwendet und für das Geld das erforderliche geliefert werde."[177]) In Weimar wurden Bier und Wein aus der Fürstl. Hof-Kellerey für das Theater gegen Bezahlung abgegeben.

5. Das Dekorationswesen.

Im dritten Hauptteil dieses Buches habe ich einige Ausführungen über die von unserer Hoftruppe benutzten Theaterdekorationen machen können.

Die Dekorationen in Weimar und Lauchstedt

In Weimar und Lauchstedt entstammten sie, wie gesagt, **größtenteils dem unter Bellomos Direktion angeschafften Fundus. Noch lange Jahre hindurch — bis ins neue Jahrhundert hinein — mußte man sich mit diesen alten Dekoratio**nen behelfen. Ob und wieweit sie den Wünschen Goethes entsprachen, können wir leider nicht mehr nachprüfen. Ebensowenig wissen wir, ob etwa die schadhaft gewordenen Stücke nachträglich nach des Meisters Ideen und Anordnungen ausgebessert oder übermalt wurden. Dagegen können wir mit größter Wahrscheinlichkeit annehmen, daß Heinrich Meyer die Zeichnungen für die wenigen, in der ersten Periode neugefertigten Dekorationen in Uebereinstimmung mit Goethes künstlerischem Geschmack entwarf.

Welche Ansichten Goethe damals über das Dekorationswesen hatte, — das wissen wir freilich nicht mit Sicherheit. „Ein guter Schauspieler macht uns bald eine elende, unschickliche Decoration vergessen, dahingegen das schönste Theater den Mangel an guten Schauspielern erst recht fühlbar macht", sagt Wilhelm in den „Lehrjahren".[177a])

---

[176]) G.-Sch.-Arch.: Theatergesetze 1793, Absatz 5. — Vgl. auch Litt.- u. Th.-Ztg., 23. XI. 1782, S. 750 (Mad. Schüler).

[177]) G.-Sch.-Arch., Lauchst. Gastspielakten 1795, Brief: Kirms an die Regie, vom 30. VI. 1795.

Uebrigens: Goethe schrieb sowohl im „Groß-Cophta" als auch im „Bürgergeneral" den Genuß von Speise und Trank vor. Im „Groß-Cophta" (I. 1 und I. 6) wird von einer „wohlbesetzten Abendtafel, feinem Dessert, trefflichen Weinen" gesprochen, über die sich der Graf macht (vgl. G. W., I., 17, S. 119 u. 138). Im „Bürgergeneral" (4., 5., 9., 10. Auftritt) verzehren Märten und Schnaps: Kaffee, Suppe, Rahm, Brot, Butterbrot und saure Milch, die mit geriebenem Brot und Zucker zurecht gemacht wird" (vgl. G. W., I., 17, S. 262, 283, 287, 288, 291).

[177a]) II. 4. (G. W., I., 21, S. 158.)

Zum ersten Male scheint Goethe im Jahre 1797 seine Gedanken über das Ausstattungswesen zusammenhängend entwickelt zu haben. Anlaß dazu boten die Dekorationen des Mailänder Theatermalers Georg Fuentes,[178] die Goethe im August 1797 während seines Aufenthaltes in Frankfurt sah. Nach Lage der Dinge kann seinen Ausführungen aber lediglich ein akademisch-theoretisches Interesse beigemessen werden.

Goethe schreibt:[178a]

„Gestern habe ich die Oper Palmira aufführen sehen, die im Ganzen genommen sehr gut und anständig gegeben ward. Ich habe auch dabey vorzüglich die Freude gehabt einen Theil ganz vollkommen zu sehen, nämlich die Decorationen; sie sind von einem Mailänder Fuentes, der sich gegenwärtig hier befindet. Bey der Theaterarchitektur ist die große Schwierigkeit, daß man die Grundsätze der ächten Baukunst einsehen, und von ihnen doch wieder zweckmäßig abweichen soll. Die Baukunst im höhern Sinne soll ein ernstes, hohes, festes Daseyn ausdrücken, sie kann sich, ohne schwach zu werden, kaum auf's Anmuthige einlassen, auf dem Theater aber soll Alles eine anmuthige Erscheinung seyn. Die theatralische Baukunst muß leicht, geputzt, mannigfaltig seyn und sie soll doch zugleich das Prächtige, Hohe, Edle darstellen. Die Decorationen sollen überhaupt, besonders die Hintergründe Tableaus machen, der Decorateur muß noch einen Schritt weiter thun als der Landschaftsmahler, der auch die Architektur nach seinem Bedürfniß zu modificiren weiß. Die Decorationen zu Palmira geben Beyspiele woraus man die Lehre der Theatermahlerey abstrahiren könnte. Es sind 6 Dekorationen die auf einander in zwey Akten folgen, ohne daß eine wiederkommt, sie sind mit sehr kluger Abwechslung und Gradation erfunden. Man sieht ihnen an daß der Meister alle Moyens der ernsthaften Baukunst kennt, selbst da, wo er baut wie man nicht bauen soll und würde, behält doch alles den Schein der Möglichkeit bey und alle seine Constructionen gründen sich auf den Begriff dessen was im wirklichen gefordert wird, seine Zierrathen sind sehr reich, aber mit reinem Geschmack angebracht und vertheilt, diesen sieht man die große Stukaturschule an, die sich in Mailand befindet und die man aus den Kupferstichwerken des Albertolli kann kennen lernen. Alle Proportionen gehen in's schlanke, alle Figuren, Statuen, Basreliefs, gemalte Zuschauer gleichfalls, aber die übermäßige Länge und gewaltsamen Gebärden mancher Figuren sind nicht Manier, sondern die Nothwendigkeit und der Geschmack haben sie so gefordert, das Colorit ist untadelhaft und die Art zu mahlen äußerst frey und bestimmt. Alle die perspectivischen Kunststucke, alle die Reize der nach Directionspuncten gerichteten Massen zeigen sich in diesen Werken. Die Theile sind völlig deutlich und klar

---

178) Vgl. Zucker, P., Zur Kunstgeschichte des Klassizistischen Bühnenbildes, mit 15 Abbildungen auf 7 Tafeln (= abgedruckt Monatshefte für Kunstwissenschaft, 10 [1917], S. 65 bis 96), besonders S. 77 der Abschnitt über Pietro Gonzaga und seinen Schüler Giorgio Fuentes.

178a) G. W., IV., 12, Nr. 3629, an Schiller (14. VIII. 1797), S. 232.

ohne hart zu seyn, und das ganze hat die lobenswürdigste Haltung. Man sieht die Studien einer großen Schule und die Ueberlieferungen mehrerer Menschenleben in dem unendlichen Detail und man darf wohl sagen, daß diese Kunst hier auf dem höchsten Grade steht."

Die Dekorationen der Filialbühnen

Auf den Filialbühnen wird sich die Weimarische Oberdirektion über Art und Aussehen des Fundus nicht allzuviel Sorgen gemacht haben. Die in Erfurt gebrauchten Dekorationen waren — wie bereits ausgeführt — Eigentum des dortigen „Nationaltheaters", während über die in Rudolstadt benutzten nichts Genaueres bekannt ist.

6. Vorbereitungen für die Probenarbeit.

Spiel- und Probenplan

Auf Grund des von der Oberdirektion bestimmten oder gutgeheißenen Spielplanes stellten Regisseur und Souffleur den Probenplan für eine Woche auf. Bei Stücken mit Musik und bei Opern hatte noch der Konzertmeister — auf den Filialbühnen der Korrepetitor — seine Zustimmung zu geben.[179]) Bei Meinungsverschiedenheiten entschied die Oberdirektion.

Der Souffleur hatte Wochenrepertoire und Probenplan abzuschreiben, ein Exemplar dem Regisseur zu übergeben, ein zweites an der Garderobe anzuschlagen und die Mitglieder durch den Theatermeister zu benachrichtigen.

Durch die erneuerte Instruktion vom 18. Oktober 1794 behielt sich die Oberdirektion auch das Recht der Probenfestsetzung für die Weimarische Bühne vor; auf den Filialbühnen blieben die Verhältnisse wie vorher.[180])

Es dünkt uns heute selbstverständlich, daß ein Theaterleiter beim Entwerfen des Spielplanes auch auf die physischen Kräfte seines Personals Rücksicht nimmt. Dieser Grundsatz war in jener Epoche der Theatergeschichte durchaus noch nicht allgemein anerkannt. Goethe, dessen Herz ja stets warm für das hart arbeitende Theatervölkchen schlug, machte auch hier eine rühmliche Ausnahme. In einem Gespräch, das er am 22. März 1825 mit seiner Mittagsgesellschaft führte,[180a]) äußerte er sich in ausführlicher Weise über die Maximen, die ihn von Anfang seiner Direktionsführung an in diesen Fragen geleitet hatten:

„Ich habe in meiner Praxis als Hauptsache gefunden, daß man nie ein Stück oder eine Oper einstudiren lassen solle, wovon man nicht einen guten Succeß auf Jahre hin mit einiger Bestimmtheit voraussieht. Niemand bedenkt hinreichend das Aufgebot von Kräften, die das Einstudiren eines fünfactigen Stückes oder gar einer Oper von gleicher Länge in Anspruch nimmt. Ja, es gehört viel dazu, ehe ein Sänger eine Partie durch alle Scenen und Acte durchaus inne habe, und sehr viel, ehe die Chöre

---

179) G.-Sch.-Arch.: Instruktion für den Regisseur Vohs, Okt. 1794, Absatz 7. — Instruktion für die Wöchner, Absatz 17.

180) Ebenda: Vohs 1794, Absatz 3 u. 7. — Wöchner, Absatz 3.

180a) Biedermann, Gespräche.

geben, wie sie gehen müssen. Es kann mich gelegentlich ein Grauen überfallen, wenn ich höre, wie leichtsinnig man oft Befehl zum Einstudiren einer Oper giebt, von deren Succeß man eigentlich nichts weiß und wovon man nur durch einige sehr unsichere Zeitungsnachrichten gehört hat . . . Und dann: ist einmal ein gutes Stück oder eine gute Oper einstudirt, so soll man sie in kurzen Zwischenpausen so lange hintereinander geben, als sie irgend zieht und irgend das Haus füllt. Dasselbe gilt von einem guten älteren Stück oder einer guten älteren Oper, die vielleicht seit Jahr und Tag geruht hat und nun gleichfalls eines nicht geringen erneuten Studiums bedurfte, um wieder mit Succeß gegeben werden zu können. Eine solche Vorstellung soll man in kurzen Zwischenpausen gleichfalls so oft wiederholen, als das Publicum irgend Interesse daran zu erkennen giebt. Die Sucht, immer etwas Neues haben und ein mit unsäglicher Mühe einstudirtes gutes Stück oder Oper nur einmal, höchstens zweimal sehen zu wollen, oder auch zwischen solchen Wiederholungen lange Zeiträume von sechs bis acht Wochen verstreichen zu lassen, wo denn immer wieder ein neues Studium nöthig wird, ist ein wahrer Verderb des Theaters und ein Mißbrauch der Kräfte des ausübenden Personals, der gar nicht zu verzeihen ist."

Austeilung

Der Regisseur erhielt von der Oberdirektion das Buch des aufzuführenden Stückes, die ausgeschriebenen Rollen und die Austeilung zugestellt. Letztere trug er in die Kladde ein, versah die Rollenhefte mit den Namen der Mitglieder und schickte sie dann durch den Theaterdiener den Darstellern zu.[181])

Regiebuch

Ob, nach welchen Gesichtspunkten und in welcher Weise der Regisseur ein „Regiebuch" anfertigte, (d. h. das vom Dramaturgen bereits eingerichtete Stück noch „für die Inszenierung ausarbeitete",) entzieht sich unserer Kenntnis. Wie bei anderen Bühnen, so scheint auch in Weimar von jedem Theaterstück nur ein einziges vollständiges Textexemplar vorhanden gewesen zu sein, das zugleich als Regie- und Souffleurbuch diente und außer dem Wortlaut und den „Strichen" und Abänderungen nur die allernotwendigsten Angaben über Szenerie, Auftritte, Abgänge, Geräusche hinter der Szene, Bühnenmusik usw. enthielt.

Ausschreiben des Szenariums und der Requisiten

Der Souffleur[182]) — von Oktober 1794 bis Ende 1796 der Regisseur — hatte darauf für das Szenarienbuch ein „ausführliches Scenarium" anzufertigen, „in welchem auch die Veränderung des Theaters überhaupt mit dem Wort ‚Verwandlung' — dann jeder Lärm, Geräusch hinter dem Theater — Donner und dergleichen mit Beisezzung hinlänglicher Schlagwörter angemerkt werden müssen."[183])

---

181) Vgl. G.-Sch.-Arch.: Instruktion Vohs, vom 19. III. 1793, Absatz 8 und Nota, ferner die Instruktion vom Oktober 1794, Absatz 1.

182) Vgl. G.-Sch.-Arch., Direktorialakten: Instruktion für den Souffleur Willms vom 19. März 1793, Absatz 4. — Instruktion für den Souffleur Seyfarth, Absatz 7.

183) Ebenda: Instruktion für Seyfarth, Absatz 7.

Der Souffleur hatte ferner „die in den Stücken und Opern öffentlich zu lesenden Briefe, Contracte und dergleichen"[184]) auszuschreiben und den Schauspielern rechtzeitig zu übergeben.

Dem Souffleur[185]) oder Regisseur[186]) [187]) lag es ob, „alle in einem Stück enthaltenen Requisiten in ein Buch einzutragen und darauf zu sehen, daß der Requisiteur das gleiche thue."[186])

7. Die Probenarbeit.

Leseprobe

Bald nach der Austeilung der Rollen hielt der Regisseur die Leseprobe[188]) des Stückes (oder der Oper) ab. Sie fand nicht immer auf der Bühne statt, sondern — wie das bei anderen Gesellschaften ebenfalls üblich war —[189]) gelegentlich auch in der Wohnung des Regisseurs. Die Leseprobe sollte „mit der äußersten Stille und acourateße"[190]) gehalten werden. Der Schauspieler hatte seine Rolle „mit gehörigem Ton und Accent zu lesen, damit man überzeugt werde, ob er den Geist derselben verstehe und ob durch seine Rolle der Charakter einer andern aufgeklärt werde."[190]) Der Souffleur war verpflichtet, bei den Leseproben „den Text fleißig zu collationiren."[191])

In den „Lehrjahren"[192]) sind sowohl Wilhelm als auch Serlo von der großen Wichtigkeit der Leseprobe überzeugt. Beide verlangen vom Schauspieler die genaue Bekanntschaft mit dem Stücke. Wilhelm verlangt von jedem Schauspieler (ja von jedem wohlerzogenen Menschen), „daß er sich übe, vom Blatte zulesen, um einem Drama, einem Gedicht, einer Erzählung sogleich ihren Charakter abzugewinnen und sie mit Fertigkeit vorzutragen ... Alles Memoriren helfe nichts, wenn der Schauspieler nicht vorher in den Geist und Sinn des guten Schriftstellers eingedrungen sei; der Buchstabe könne nichts wirken." — Serlo dagegen behauptet, nur bei wenigen Schauspielern eine „productive Imagination" gefunden zu haben. Selten könne ein Schauspieler mehr tun, „als sich mit Selbstgefälligkeit an die Stelle des Helden zu setzen, ohne sich im mindesten zu bekümmern, ob ihn auch jemand dafür halten werde". Wenigen Schauspielern sei es gegeben, „mit Lebhaftigkeit zu umfassen, was sich der Autor beim Stück gedacht hat, was man von seiner Individualität hingeben müsse, um einer Rolle genug zu thun, wie

---

184) Ebenda: Absatz 6.

185) Ebenda: Instruktion Vohs-Willms, 19. März 1793, C. 1, 9.

186) Ebenda: Instruktion Vohs vom 18. Oktober 1794, Absatz 5.

187) Ebenda: Instruktion für die Wöchner, Absatz 9.

188) Ebenda: Theatergesetze vom 7. (18.) März 1793, Absatz 1 — Erneuert Oktober 1794. — Erneuert: Instruktion für die Wöchner, Absatz 5.

189) Vgl. z. B. Christ, S. 58.

190) Theatergesetze 1793, Absatz 1.

191) Instruktion für den Souffleur vom 18. Okt. 1794.

192) V., 7. (G. W., I., 22, S. 179—181).

man durch eigene Ueberzeugung, man sei ein ganz anderer Mensch, den Zuschauer gleichfalls zur Ueberzeugung hinreiße, wie man durch eine innere Wahrheit der Darstellungskraft diese Bretter in Tempel, die Pappen in Wälder verwandelt." Nur wenige Schauspieler haben „einen Begriff von dieser inneren Stärke des Geistes, wodurch ganz allein der Zuschauer getäuscht wird, von dieser erlogenen Wahrheit, die ganz allein Wirkung hervorbringt, wodurch ganz allein die Illusion erzielt wird". Aus diesen Gründen hält es Serlo für wichtiger, „ja nicht zu sehr auf Geist und Empfindung zu dringen", sondern zunächst den Schauspielern „den Sinn des Buchstabens zu erklären und ihnen den Verstand zu öffnen . . . Wer Anlage hat, eilt alsdann selbst dem geistreichen und empfindungsvollen Ausdrucke entgegen; und wer sie nicht hat, wird wenigstens niemals ganz falsch spielen und recitieren". — In der Praxis wirken dann Wilhelm und Serlo „jeder in seiner Art" zum Wohle ihrer Theatergesellschaft, indem Wilhelm „bei jedem Stücke auf den Sinn und Ton des Ganzen drang" und Serlo „die einzelnen Teile gewissenhaft durcharbeitete".[193]) —

„Mit den Leseproben muß man's ernst nehmen, findet die Sache auch oft nichts weniger als ungetheilten Beifall" — äußerte Goethe im Oktober 1814 zu Carl Cäsar Ritter von Leonhard, dem verdienstvollen Leiter der Hanauer Gesellschaftsbühne.[194]) „Ich, der ich veranlaßt wurde, mit tieferem Blick ins Innere des Theaterwesens zu dringen, lasse mich nicht irren. Mir gelten Leseproben für unerläßlich, damit Ausschweifungen vermieden, die Rollen nicht verfehlt, nicht ohne Leben mit echter Laune vorgetragen werden, mit Bewußtsein und Besonnenheit, nicht allzu feurig und ungestüm, auch das Stoßende, Harte und Verrenkte in der Sprache vermieden werde; ebenso der Schwulst, zu dem sich junge Schauspieler so gern verlocken lassen, obwohl er dem ganzen Wesen theatralischer Darstellungen durchaus fremd ist und ungeziemend. Leseproben sind für die meisten unerläßlich, um vom Geist ihrer Rollen durchdrungen zu werden, um die Herzenssprache hören zu lassen, nicht das Auswendiggelernte; um mit Nachdruck und Kraft reden zu können, ohne den Mund voll zu nehmen, ohne jene fürchterliche Deutlichkeit in der Aussprache, die durch Mark und Bein geht. Bei Leseproben kann man auf solche aufmerksam machen und Unarten verbannen."

Lernpause und Rollenstudium

Nach der Leseprobe blieb den Darstellern bis zur ersten Theaterprobe eine Lernpause von durchschnittlich einer Woche. Gewöhnliche Rollen waren in diesen 8 Tagen, größere aber in 10 bis 12 Tagen zu lernen. Kleinere Rollen, besonders bei Umbesetzungen, mußten in etwa 3 Tagen gelernt werden.

Während der Lernpause fanden nur die notwendigen Wiederholungsproben für die Repertoirestücke statt, öfter

---

193) Vgl. V., 16. (G. W., I., 22, S. 232).
194) Biedermann, III., S. 165.

blieb auch ein Tag ganz ohne Probe, um den Schauspielern genügend Zeit zum Rollenstudium zu lassen. Denn „nichts ist schrecklicher", bekennt Goethe zu Eckermann, „als wenn die Schauspieler nicht Herr ihrer Rolle sind und bei jedem neuen Satz nach dem Souffleur horchen müssen, wodurch ihr Spiel gleich null ist und sogleich ohne alle Kraft und Leben."

Schlechtes Memorieren der Rollen war — wie schon im ersten Teile dieses Buches gesagt — ein an den meisten Theatern verbreitetes Uebel. Selbst an der gepriesenen Mannheimer Bühne fielen die Vorstellungen gelegentlich recht kläglich aus, und Dalberg mußte öfters durch Intendanz- und Regie-Erlasse die Schauspieler zu sorgfältigerem Studium und größerer Gewissenhaftigkeit anhalten.[195])

Ueber das Verhältnis des Bühnenkünstlers zu seiner Rolle und zum ganzen Stück gibt Goethe in den „Lehrjahren"[195a]) schätzenswerte Aufschlüsse, die um so beachtenswerter sind, als dadurch ein allgemein verbreitetes Uebel des ganzen Schauspielerstandes bloßgelegt wurde.

Aus Unkenntnis, Nachlässigkeit oder Trägheit waren die Schauspieler daran gewöhnt, „ein Stück aus einer Rolle zu beurteilen, eine Rolle nur an sich und nicht im Zusammenhange mit dem Stück zu betrachten".

„Es ist nicht genug," sagt Wilhelm, „daß der Schauspieler ein Stück nur so obenhin ansehe, dasselbe nach dem ersten Eindruck beurtheile, und ohne Prüfung sein Gefallen oder Mißfallen daran zu erkennen gebe. Dies ist dem Zuschauer wohl erlaubt, der gerührt und unterhalten sein, aber eigentlich nicht urtheilen will. Der Schauspieler dagegen soll von dem Stücke und von den Ursachen seines Lobes und Tadels Rechenschaft geben können: und wie will er das, wenn er nicht in den Sinn seines Autors, wenn er nicht in die Absichten desselben einzudringen versteht?"

Goethe verlangt mit Wilhelm Meister[195a]) von einem wahrhaft künstlerisch durchgebildeten Schauspieler, daß dieser das Werk des Autors sorgsam studiere, um befähigt zu sein, „den Sinn des Verfassers zu entwickeln" und „sich über das dichterische Verdienst des Stückes unterhalten zu können".

Beim Studium seiner Rolle soll der Schauspieler das Stück „in ununterbrochener Folge durchgehen", nicht die zur Charakteranalyse oft so wichtige Vorgeschichte vergessen, seinem „Vorbilde" auf allen „Spuren" und durch alle „Irrgänge" nachschreiten, alle „Schattierungen und Abweichungen" des Charakters beachten und dennoch das Gesamtbild der Rolle („die Uebersicht", „die Vorstellung des Ganzen") nicht verlieren. Durch eifriges „Memorieren" soll dann der Darsteller versuchen, „nach und nach mit seinen Helden zu einer Person zu werden".[195a])

---

195) Vgl. z. B. Walter, I., S. 261 u. ff.

195a) IV., 3. (G. W., I., 22, S. 25 u. ff.).

In einem Gespräche mit dem Schauspieler Heinrich Schmidt hat Goethe sich auch über das „Memorieren" ausgesprochen:[195b]) „Vor allem soll anfänglich die Rolle, bevor sie gelernt wird, recht langsam und bestimmt gesprochen und dabei der Ton so tief als möglich gehalten werden, um für die Steigerung auszureichen. Beim Auswendiglernen derselben sei vorzüglich darauf zu sehen, daß es nicht mit falscher Accentuation usw. geschehe; daß jedes Wort richtig, dem Sinn gemäß gesprochen werde, denn sonst werde der Vortrag und die Aussprache immer fehlerhaft bleiben."

Ist einmal ein Werk „eingelernt", so soll der Regisseur auch nichts mehr am Wortlaut der Rollen ändern lassen: „den Schauspielern ist nichts beschwerlicher und beinahe unmöglicher, als ein Stück, das sie einmal memoriert haben, mit Veränderung des Textes von neuem einzustudieren. Sie entschließen sich nicht nur sehr ungern dazu, weil diese Operation für so mechanische Wesen sehr penibel ist, sondern die Erfahrung hat auch von jeher gezeigt, daß, sobald sie im wirklichen Spiel begriffen sind, die alte habitude im Moment die Oberhand gewinnt, und die neu memorirte Veränderung ihnen erst auf die Zunge kommt, wenn sie die Stelle so, wie sie solche zum ersten Male einstudiert hatten, hergesagt haben."[196])

„Theaterproben"

Für die „Theaterproben" waren besondere Bestimmungen zur Aufrechterhaltung der Ordnung getroffen worden. Sobald die Probe begann, hatten die Theatermeister dafür zu sorgen, daß das Klopfen und Hämmern der Bühnenarbeiter aufhörte.[197]) Kein Schauspieler durfte unbefugt auf dem Proszenium erscheinen[198]) oder sich zu seiner Szene rufen lassen.[198]) Er hatte auf dem Platze seines Auftretens das Stichwort zu erwarten[198]) und pünktlich die Bühne zu betreten.[198]) Nach seiner Szene hatte er wieder abzugehen und sich hinter den Kulissen ruhig zu verhalten.[198]) Lautes Sprechen und Lachen, störende Geräusche und das Herumstehen in den Kulissen sollten durchaus vermieden werden.[198])

Auf der ersten Theaterprobe[199]) wurden vom Regisseur die Spielbedingungen aufgestellt.[200]) Die Schauspieler hatten ihre Rollen im Geiste des Stückes ordentlich zu spielen. Die einzelnen Auftritte und Abgänge, die Gruppen, Stellungen und Bewegungen wurden

---

195b) Biedermann, Gespräche.

196) Goethes Ansicht laut Wielands Brief an Schiller vom 9. Oktober 1791. (Briefe an Schiller, hrsgeg. von L. Urlichs, Stuttgart 1877. S. 118.)

197) G.-Sch.-Arch.: Vorschrift für die beiden Theatermeister, Absatz 8.

198) Theatergesetz 1793, Absatz 3.

199) Im Eingang zum 8. Kap. des V. Buches von „Wilhelm Meisters Lehrjahren" (G. W., I., 22, S. 182) schildert Goethe die zum Grübeln und Träumen verführende Stimmung, die am Morgen vor einer Vormittagsprobe die Bühne auslöst, auf der noch die Dekorationen vom letzten Theaterabend stehen und in deren dämmriges Dunkel die Morgensonne durch einen halb offenen Fensterladen hereinfällt.

200) G.-Sch.-Arch.: Theatergesetz 1793, Absatz 1. —

genau festgelegt. Falsche Auffassungen der Charaktere und sonstige Unrichtigkeiten und Unklarheiten hatte der Regisseur zu beseitigen.[200]) Kein Darsteller durfte sich weigern, eine Rolle oder eine ganze Szene mehrmals zu probieren, wenn es zum Nutzen des Ganzen erforderlich war.[200]) „Eigenmächtiges Extemporieren oder Abkürzen der Rolle, unsittliche Aktionen, Possenreißereien und dergleichen Theaterspiel" waren streng verboten.[201]) In Opern durften ohne Vorwissen der Oberdirektion keine Arien ausgelassen oder durch andere ersetzt werden.[202]) Der Regisseur war verpflichtet, seine Anordnungen „mit aller Höflichkeit und Bescheidenheit" zu treffen, und die Gesellschaft hatte ihn als Vorgesetzten anzuerkennen und sich seinen Dispositionen bereitwilligst zu unterwerfen.[203] (Einwendungen der Mitglieder gegen die Anordnungen der Regie durften erst nach der Probe vorgebracht und besprochen werden.[203])

Auf der ersten Theaterprobe wurde fast ausnahmslos das ganze Stück durchprobiert und schauspielkünstlerisch festgelegt. Eine zweite Theaterprobe fand nur selten statt; man scheint sie nur bei Goethischen, Schillerschen und Shakespeareschen Dramen, bei Ritterschauspielen und Opern notwendig gehalten zu haben.

Der Souffleur saß bei den gewöhnlichen Theaterproben auf dem Proszenium und soufflierte von dort aus. Nach seiner Instruktion sollte er nur den Anfang einer Satzperiode „anschlagen".

In den „Lehrjahren"[204]) kommt die künstlerische Arbeit auf den Theaterproben ausführlich zur Sprache. Die Träger der Goethischen Leit- und Lehrsätze sind hier die beiden „Garderoben- und Theaterfreunde", die sich das Recht verschafft hatten, Bühne und Zuschauerraum bei Proben und Aufführungen zu betreten. „Die Gegenwart dieser beiden Männer war bei den Proben sehr nützlich. Besonders überzeugten sie unsere Schauspieler, daß man bei der Probe Stellung und Action, wie man sie bei der Aufführung zu zeigen gedenke, immerfort mit der Rede verbinden und alles zusammen durch Gewohnheit mechanisch vereinigen müsse. Besonders mit den Händen solle man ja bei der Probe einer Tragödie keine gemeine Bewegung vornehmen; ein tragischer Schauspieler, der in der Probe Tabak schnupft, mache sie immer bange: denn höchstwahrscheinlich werde er an einer solchen Stelle bei der Aufführung die Prise vermissen. Ja, sie hielten dafür, daß niemand in Stiefeln probieren solle, wenn die Rolle in Schuhen zu spielen sei. Nichts aber, versicherten sie, schmerze sie mehr, als wenn die Frauenzimmer in den Proben ihre Hände in die Rockfalten versteckten." — „Außerdem ward durch das

---

201) G.-Sch.-Arch.: Theatergesetz 1793, Absatz 1. —
202) Ebenda, Absatz 6. (Eigenhändiger Zusatz Goethes!)
203) Ebenda, Absatz 9.
204) V., 8. (G. W., I., 22, S. 184 u. ff.).

Zureden dieser Männer noch etwas sehr Gutes bewirkt, daß nämlich alle Mannspersonen exerzieren lernten. Da so viele Militärrollen vorkommen, sagten sie, sieht nichts betrübter aus, als Menschen, die nicht die mindeste Dressur zeigen, in Hauptmanns- und Majorsuniform auf dem Theater herumschwanken zu sehen. — Wilhelm und Laertes waren die ersten, die sich der Pädagogik eines Unteroffiziers unterwarfen, und setzten dabei ihre Fechtübungen mit großer Anstrengung fort."

Generalprobe

Auch in der Glanzzeit des Mannheimer Theaters war übrigens die Probendisziplin nicht immer auf der gleichen Höhe: Unordnung, Sudelei und ungebührliches Betragen der Schauspieler rissen selbst bei dieser Musterbühne während der Probenarbeit gelegentlich ein.[205])

Die Generalprobe (Hauptprobe) bildete den Abschluß der Probenarbeit. „Da die Generalprobe die Seele der Vorstellung ist, so muß solche in allen ihren Teilen vollkommen so wie die wirkliche Vorstellung, ohne im mindesten was darin abzuändern, gespielt werden."[206]) Diese Forderung konnte indessen nicht immer erfüllt werden. Deshalb war die Vorsorge getroffen, daß die Oberdirektion oder der Regisseur bei der Generalprobe noch Aenderungen treffen konnte.[207]) Aber selbst dann mußte noch manches bis zur Aufführung verschoben werden, und in den „Lehrjahren"[207a]) heißt es daher auch sehr treffend bei den Vorbereitungen zur „Hamlet"-Vorstellung: „Die Hauptprobe war vorbei; sie hatte übermäßig lange gedauert. Serlo und Wilhelm fanden noch manches zu besorgen: denn ungeachtet der vielen Zeit, die man zur Vorbereitung verwendet hatte, waren doch sehr nothwendige Anstalte'n bis auf den letzten Augenblick verschoben worden. — So waren zum Beispiel die Gemählde der beiden Könige noch nicht fertig, und die Szene zwischen Hamlet und seiner Mutter, von der man einen so großen Effect hoffte, sah noch sehr mager aus, indem weder der Geist noch sein gemaltes Ebenbild dabei gegenwärtig war."

Der Souffleur hatte bei der Generalprobe neuer Stücke und bei den üblichen Wiederholungsproben von Repertoirestücken aus dem Kasten zu soufflieren, „weil das Soufflieren auf dem Theater [d. h. auf dem Bühnenpodium] die Spielenden zu viel um ihn herum versammelt und unmöglich ordentlich probiert werden kann".[208])

Statisterie

Eine eigene Garde von Hausstatisten konnte man sich bei der weimarischen Truppe ebenso wenig leisten wie bei einer anderen Gesellschaft. Man engagierte eben Dilettanten, wann und wie man sie gerade

---

205) Vgl. Walter, I., S. 261 u. ff.
206) G.-Sch.-Arch.: Direktorialakten: Theatergesetze 1793, Absatz 1.
207) Vgl. Instruktion für Vohs vom 19. März 1793, Absatz 2. —
207a) V., 10. (G. W., I., 22, S. 190. — Vgl. auch Schlußsatz auf S. 197).
208) Instruktion für Souffleur Seyfarth 1796, Absatz 4.

brauchte. Der Regisseur übernahm dann „die Abrichtung der Statisten nebst den in Opern und Stücken vorkommenden Combattements“[209]) und begnügte sich gewöhnlich damit, sie zur Hauptprobe heranzuziehen.[210])

Wie an den meisten Bühnen — (die Mannheimische[211]) und die Schrödersche nicht ausgenommen!) — so wurden auch in Weimar zur Belebung der Massenszenen die Schauspieler verpflichtet.[212]) Mit großer Begeisterung haben sie sich freilich nicht dieser Aufgabe unterzogen, und die Regisseure konnten manches Liedchen über ihre Unbotmäßigkeit singen.

Fischer half sich, indem er fast ausschließlich Dilettanten zur Statisterie heranzog und ihnen für ihre künstlerischen Bemühungen je 3 Groschen (aus der Theaterkasse natürlich!) in die Hand drückte.

Mit den höheren Zielen des Instituts wuchsen auch die Ansprüche an die Statisterie. Die Notwendigkeit dauernder Mitwirkung von Schauspielern bei der Komparserie stellte sich immer dringender heraus. Vohs und Willms nahmen deshalb in die Theatergesetze folgenden Passus[213]) auf: „Von Statisten überhaupt sowohl im Stück als in der Oper, bey Proben und wirklichen Vorstellungen, darf sich niemand ausschließen, auch wenn er bereits eine Rolle im Stück gespielt, und solche hernach an einen Andern abgegeben hätte . . .“ Diese Bestimmung wurde in der Instruktion für die Wöchner folgendermaßen erneuert: (Absatz 10) „Sämtliche Mitglieder sind laut Gesezzen verbunden, Statisten zu machen. Es liegt dem Wöchner ob, solches bei jedem neuen Stück den betreffenden Mitgliedern durch den Theaterdiener ansagen zu lassen. Sind aber, wie besonders in den Opern der Fall sein kann, nur 1 oder 2 Mitglieder nöthig, so geht es bey der Gesellschaft herum und haben sich diesesfalls die Wöchner mit einander einzuverstehen.“

Bei Stücken und Opern, die größere Statisterie erforderten, z. B. bei Aufzügen und Kampfszenen, konnte man die Aushilfe durch Dilettanten (Frauen, Männer und Kinder)[214]) nie ganz entbehren. „Der Regisseur hatte sie gehörig zur Vorstellung abzurichten, und sie hatten in der Generalprobe mit zu probieren.“[215]) Die Anzahl der Statisten wurde in der Kladde für jedes Stück vermerkt, und der Garderobier hatte ihnen am Abend der Vorstellung beim Ankleiden behilflich zu sein.

---

209) G.-Sch.-Arch.: Direktorialakten: Instruktion für Vohs vom 19. März 1793, Absatz 3. — Vgl. auch Instruktion für Vohs vom 18. Okt. 1794, Absatz 6. — Vgl. auch Instruktion für die Wöchner, Absatz 9.

210) Ebenda: Vgl. Instruktion für Vohs 1794, Absatz 6. — Vgl. auch Instruktion für die Wöchner, Absatz 9.

211) Vgl. Walter, I., S. 283: Erlaß vom 24. IV. 1783.

212) Vgl. G.-Sch.-Arch.: Lauchst. Gastspielakten 1791. — Regievorschrift.

213) Theatergesetze 1793, Absatz 4.

214) Vgl. z. B. Lauchst. Gastspielakten 1791, wo für die „Zauberflöte“ vier Knaben als Löwen und für das „Sonnenfest der Brahminen“ zwei Knaben als Mohren à 2 Groschen angeworben werden.

215) Instruktion für Vohs, Oktober 1794, Absatz 6.

Kleinere Sprechrollen wurden — wie das auch an anderen Theatern üblich war — den Theatermeistern, dem Theaterschneider usw. anvertraut.

Zum Chorsingen waren alle unbeschäftigten Mitglieder verpflichtet. Zur Verstärkung bediente man sich in Weimar der Seminaristen und Gymnasiasten, in Erfurt der „Choristen" (etwa 8 bis 10 Mann). In Lauchstedt und Rudolstadt mußte es auch ohne Hilfe gehen, zumal die in Solopartien beschäftigten Mitglieder — — — aus den Kulissen mitzusingen hatten! (Das war übrigens nichts Ungewöhnliches, denn auch an der Mannheimer Musterbühne hatten die „wegen Vermeidung der Kosten" unkostümierten Choristen aus den vorderen Kulissen in ihrer Zivilkleidung den Gesang zu verstärken.[216])

Bei Aufführungen neuer Kostüm-Stücke bestimmte gewöhnlich die Oberdirektion die Kostümierung. Bei Stücken, die in der Zeit spielten, traf der Regisseur nach voraufgegangener Besprechung mit den Mitgliedern seine Anordnungen.[217]) Die für die Erstaufführung ausgesuchten Garderobenstücke trug der Regisseur, näher bezeichnend, in die Kladde ein[217]) und achtete darauf, „daß alles bei der Aufführung befolgt und bei Wiederholungen nicht ohne Noth geändert wurde".[218]) Den Schauspielern war es untersagt, Garderobenstücke mit nach Hause zu nehmen oder eigenmächtige Abänderungen daran zu treffen. Garderobenfragen

In den ersten drei Jahren legte man keinen besonderen Wert darauf, mit Dekorationen zu probieren. Regisseur und Theatermeister begnügten sich damit, diese zu bestimmen[219]) [220]) und in die Kladde einzutragen.[220]) Abends bei der Vorstellung waren die Darsteller froh, wenn alles klappte, und der Hofkammerrat Kirms atmete jedesmal erleichtert auf, wenn kein Geld zu Neuanschaffungen von ihm verlangt wurde. Probieren mit Dekorationen

Aber bald hatte man eingesehen, daß auf die Dauer nicht so weiter gearbeitet werden konnte. Bei der Neuordnung der Regiegeschäfte wurde deshalb die Bestimmung getroffen, bei Generalproben neuer Stücke möglichst mit Dekorationen zu probieren.[221])

---

216) Vgl. Walter, I., S. 450: Intendanzverordnung vom 27. III. 1791.

217) Vgl. G.-Sch.-Arch.: Direktorialakten, Instruktion für Herrn Vohs vom 19. III. 1793, Absatz 4. — Instruktion für Vohs vom 18. X. 1794, Absatz 3.

218) G.-Sch.-Arch.: Instruktion für den Regisseur Vohs vom Okt. 1794, Absatz 3.

219) Vgl. Direktorialakten: Instruktion für Vohs vom 19. III. 1793, Absatz 7. —

220) Vgl. Instruktion für Vohs vom 18. X. 1794, Absatz 4. — Instruktion für die beiden Theatermeister vom 17. X. 1794, Absatz 7. — Instruktion für die Wöchner, Absatz 7. — Instruktion für die beiden Theatermeister vom Jahre 1796, Absatz 11.

221) Instruktion für den Regisseur Vohs, Oktober 1793, Absatz 4.

Noch einen Schritt weiter ging man dann, als das Institut der Wöchner geschaffen wurde. Schon bei den *gewöhnlichen Theaterproben* sollten möglichst Dekorationen aufgestellt, wenigstens aber alle Verwandlungen durch Herunterlassen der *Prospekte* markiert[222]) [223]) werden, „damit die Schauspieler bei der Vorstellung nicht in Verlegenheit gesetzt werden."[223]) Bei der *Generalprobe*, besonders bei Opern und Stücken mit szenischen Schwierigkeiten, sollten alle Verwandlungen so pünktlich wie bei der Vorstellung selbst gehen.[222])

Das *Probieren mit Requisiten* war dagegen in Weimar ebensowenig bekannt wie bei anderen Gesellschaften.[224])

Zahl der Proben

Auf die Inszenierung eines neuen Stückes konnte man (bei der Weimarischen Gesellschaft ebenso wie bei anderen mittleren Truppen) in der Regel *nur drei bis vier Proben* verwenden.[224a]) Regisseur und Darsteller waren indessen sich selbst darüber im klaren, daß bei dieser Art des Probierens noch manches bis zur Abrundung des Bühnenwerkes fehlen mußte, und man suchte darum wenigstens die wichtigsten Repertoirestücke durch sorgfältige *Repetitionsproben* auf ein höheres Niveau zu bringen.[224b]) Deshalb holte die Oberdirektion sie immer wieder hervor, selbst gegen den Willen des Publikums. „Dafür hat man in jeder Sache die Direktion, daß man *nach seiner Ueberzeugung handelt, um das Beste hervor zu bringen*, und nicht, daß man den Leuten zu Willen lebe," schrieb Goethe an Kirms.[225]) „Wir haben nur eine einzige Pflicht, das ist die: *für gute Vorstellungen zu sorgen*, und dieser Zweck kann nicht anders erreicht werden, als wenn *ein Stück öfter gegeben* wird."[225])

Opernproben

Beim Herausbringen neuer *Opern* ging man gewöhnlich gewissenhafter zu Werke. Man probierte häufiger und sorgfältiger und verschob lieber den Termin der Aufführung, als daß man mit schlecht studierten *Sängern* und unfertigen *Chören* vor das Publikum trat. Da —

---

222) Vorschrift für die *beiden Theatermeister* 1796, Absatz 9.

223) Instruktion für die *Wöchner*, Absatz 7.

224) Ebenda, Absatz 8.

224a) Vgl. z. B. (die Fischerschen Regieberichte über die Uraufführung des „*Don Carlos*" auf der *Erfurter Filialbühne*) G.-Sch.-Arch.: Erfurt. Gastspielakten 1791: „Dienstag, 13. Sept. 1791: Nachmittags die Anweisung wegen Dom Carlos erhalten und sogleich nach meinem besten Wißen die erforderlichen Vorkehrungen getroffen. — 16. Sept.: Nachm. mit dem Hr. Hofrath Schiller die Rollen von Dom Carlos in Ordnung gebracht, und die stärkeren noch abends ausgetheilt. — 18. Sept. [Vorm.]: wieder einen Theil der fertig gewordenen kleineren Rollen aus Dom Carlos ausgetheilt . . . Nachmittags alle übrigen Rollen aus Dom Carlos vertheilt. — 20. Sept.: Nachm. **Leseprobe** vom Dom Carlos in Beysein des Herrn Hofrath Schiller. — 22. Sept.: Mit [Theatermeister] Blos die Theatres zum Dom Carlos; mit Garderobier [Schütz] die Kleider, requisiten, Statisten pp. besorgt; doppelte Scenaria dazu gemacht. — 22. u. 23. Sept.: . . . ohne alle Probe zum Einstudieren der Rollen im Carlos. — 24. Sept.: Vorm. **erste Theaterprobe** von Dom Carlos. — 25. Sept: Vorm. **Generalprobe** vom Dom Carlos. Abends die **Vorstellung**; hat gefallen, u. der Verfasser **erklärte sich sehr zufrieden.**"

224b) Ueber Repetitions-, Umbesetzungs- und Szenen-Proben vgl. auch „*Lehrjahre*" V. 13. (G. W., I., 22, S. 212, 213, 218).

225) G. W., IV., 13 (Nro. 3739, 24. II. 1798 an Kirms), S. 73.

wie schon mehrfach erwähnt — nur die ersten Opernfächer mit berufsmäßig vorgebildeten Bühnensängern besetzt waren, die zweiten und dritten Rollen aber von Schauspielern übernommen wurden, blühte dem Korrepetitor die saure Arbeit, den Darstellern, die häufig keine Notenkenntnis hatten und zuweilen auch unmusikalisch waren, die Partien einzeln einzupauken.[226])

In Weimar wurden die Orchesterproben sorgfältig unter der Leitung des Konzertmeisters Kranz abgehalten. Orchesterproben

Auf den Filialbühnen war die Probentätigkeit des Orchesters so geregelt, daß der Korrepetitor Eylenstein zunächst in seiner Wohnung mit den Sängern und den Weimarischen Hofkapellisten probierte.[227]) Im Theater fanden dann die Proben mit dem ganzen Orchester und am Vormittage des Aufführungstages die „Generalprobe mit dem Orchester nebst Prosa zugleich" statt. Der Regisseur hatte bei den Musik- und Orchester Proben zugegen zu sein, „damit unter den Sängern sowohl als auch zwischen diesen und dem Correpetiteur und denen Musicis keine Mißhelligkeiten entstehen mögen".[228])

Auf den Proben kam es zwischen den Sängern und der Orchesterleitung wegen der zu nehmenden Tempi naturgemäß häufig zu Unstimmigkeiten und Meinungsverschiedenheiten. Die Hoftheaterkommission erließ deshalb am 4. Dezember 1797 „an die Wöchner und das singende Personal" folgende Anweisung:[229]) „Damit bey einzustudierenden Opern wegen der zu nehmenden Tempis zwischen dem Orchester und den Sängern keine Differenz vorkommen möge; so ist die Entschließung dahin ausgefallen, daß, wenn der Sänger nach der in seiner Rolle aus zu drückenden Leidenschaft das Tempo gemäßigter oder aber etwas geschwinder zu wünschen Ursache hätte, derselbe dem gegenwärtigen Wöchner sogleich davon Eröfnung thun und dieser sofort mit dem Hrn. Conzertmeister das nöthige abhandeln, alsdann aber bey nicht zu vereinbarender Meinung, nach geendigter Probe, kürzlich bey der Behörde Anzeige thun solle und hierauf weitere Entschließung zu gewärtigen habe. (Unterzeichnet: G., Kirms, Burkhard.)" —

Auch im rezitierenden Drama spielte die Musik in den achtziger und neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts eine recht bedeutsame Rolle, und zwar nicht nur als sog. „Zwischenaktmusik" — (worauf wir später noch zu sprechen kommen werden!) — sondern auch als begleitendes Element: in der sog. „Bühnenmusik". Recht beachtenswert ist, was Goethe über die Bühnenmusik dachte. In den „Lehrjahren" [229a]) läßt er den Schauspieler Laertes sagen: „Ich gebe Musik im Schauspiel „Bühnenmusik"

226) Vgl. über das „Eintrichtern" und „Einimpfen" der Gesangsrollen auch Costenoble, I., S. 60 u. 89.

227) G. Sch.-Arch.: Gastspielakten, Regieberichte und Anweisungen.

228) Ebenda: Anweisung für Lauchstedt, 1791, Absatz 1.

229) Direktorialakten, Bd. I, Blatt 20.

229a) G. W., I., 21, S. 208 (II. Buch, 11. Kap.).

mich weder für einen großen Schauspieler noch Sänger; aber das weiß ich, daß, wenn die Musik die Bewegungen des Körpers leitet, ihnen Leben gibt, und ihnen zugleich das Maß vorschreibt; wenn Declamation und Ausdruck schon von dem Compositeur auf mich übertragen werden: so bin ich ein ganz andrer Mensch, als wenn ich im prosaischen Drama das alles erst erschaffen, und Tact und Declamation mir erst erfinden soll, worin mich noch dazu jeder Mitspielende stören kann." Und im gleichen Sinne spricht Serlo davon,[229b]) „. . . daß man viel leichter und anständiger agire, wenn die Gebärden durch eine Melodie begleitet und geleitet werden . . ."

Nichts stand Goethe im Wege, diese Ansichten in die eigene Bühnenpraxis umzusetzen, zumal ihm die Hofkapelle zur Verfügung stand. So findet die große langwährende Pantomime gleich zu Beginn des „Groß-Cophta" noch unter den Klängen der Ouvertüre statt, so werden die Zaubereien des Grafen (III. 9.) von Musik begleitet, so wird die Ansprache (III. 9.) von einzelnen Takten unterbrochen.

Noch stärker berücksichtigte Goethe das musikalische Moment bei Aufzügen: Im „Groß-Cophta" z. B. (III. 8.) wechseln Instrumentalmusik mit Chorgesängen.

Aber nicht genug mit diesen allgemeinen Angaben, Goethe kümmerte sich auch um musikalische Einzelheiten, um Zeitdauer, Tempo und Nuancen der Bühnenmusik. Wir müssen das jedenfalls aus den Anweisungen des „Groß-Cophta" schließen, wo es (III. 8. und III. 9.) heißt:

Die Musik verliert sich in's Pianissimo —
Die Musik verliert sich —
Musik nur wenige Töne — Musik wie oben nach Verhaltniß —
Musik wie oben —
Musik, wenige rasche Töne. —

Selbst auf den musikalischen Charakter und die Ausführung einzelner hinter der Szene geblasener Signale muß Goethe größten Wert gelegt haben. Wie könnte man sich sonst die nachstehenden genauen Anweisungen im „Groß-Cophta" erklären?

V, 5: Es lassen sich in der Ferne zwei Waldhörner hören, die eine höchst angenehme Cadenz mit einander ausführen.
V, 6: Die Waldhörner schweigen auf einmal, nachdem sie ein lebhaftes Stück geblasen.

Theaterintendanten als praktische Regisseure

Theaterintendanten, die mit literarischem Verständnis die Fähigkeit zu selbständiger künstlerischer Initiative verbanden, wie z. B. Wolfg. Herib. von Dalberg, hielten es schon damals für eine ihrer vornehmsten Aufgaben, öfters bei den Theaterproben zugegen zu sein, um das Niveau derselben zu heben.[230]) Gelegentlich inszenierten sie auch wohl ganz selbständig ein Stück.

[229b]) G. W., I., 22, S. 76 (IV. Buch. 14. Kap.).
[230]) Vgl. Walter, Theaterarchiv in Mannheim, I., S. 2.

Goethe als praktischer Regisseur

Wir wundern uns nicht, wenn wir von Goethe das gleiche hören. In den ersten Jahren seiner Direktionstätigkeit erschien er freilich nicht allzu häufig im Schauspielhause. Wie Genast[231]) [231a]) berichtet, besuchte er nur die Proben von „anerkannten guten Stücken" und „sprach da seine Meinung über die Auffassung der Charaktere aus, gab wohl auch das Tempo der Rede im Lustspiel wie in der Tragödie an, aber speziell beschäftigte er sich nur mit Dem. Neumann". — „Mit dem Wachsen und Gedeihen der Anstalt wuchs auch die Liebe Goethes zu seiner Schöpfung",[231a]) und zumal nach Euphrosynens Tode blieb er in dauernd lebhafter Beziehung zur Weimarischen Bühne.

Rückschauend äußerte sich Goethe in späteren Jahren über seine bühnenpraktische Wirksamkeit und seine Regietätigkeit zu Eckermann:[231b]) „Ich war mit den Schauspielern in ständiger persönlicher Berührung. Ich leitete die Leseproben und machte jedem seine Rolle deutlich; ich war bei den Hauptproben gegenwärtig und besprach mit ihnen, wie etwas besser zu thun; ich fehlte nicht bei den Vorstellungen und bemerkte am andern Tage alles, was mir nicht recht erschienen. Dadurch brachte ich die Schauspieler in ihrer Kunst weiter." Ja, der Meister bekannte bei einer anderen Gelegenheit selbst, daß er am Theater nur so lange ein „wahrhaftes" Interesse gehabt habe, als er dabei „praktisch" einwirken konnte, und daß er nach seinem Rücktritt von der Bühnenleitung keinen „Beruf" mehr fühlte, die Vorstellungen zu besuchen, „weil er das Mangelhafte geschehen lassen müßte, ohne es verbessern zu können".

Ein Regisseur, der wissenschaftlich so weit gebildet ist, um den Darstellern den Sinn und die Bedeutung ihrer Rollen klarzumachen, wird stets freudig begrüßt werden; er wird auch ohne Zweifel einen gewissen erzieherischen Einfluß auf die Mitglieder gewinnen. Ungleich höher werden wir aber die pädagogisch-künstlerische Veranlagung eines Spielleiters begrüßen, der auch gleichzeitig die Phantasie der Schauspieler lebendig anregt und ihre Gestaltungskraft wirkungsvoll befruchtet.

Goethe war ein solcher Regisseur! Er war ja selbst — wir wissen das aus zahlreichen Belegen[231c]) — bis in sein hohes Alter hinein ein vorzüglicher Vorleser.

Goethe als Sprecher

„Goethe hatte eine schöne Stimme. Diese Stimme wußte sich vom leisesten Gefühlston bis zur Donnerstimme zu erheben, wenn er im Affekt, im Zorn oder in leidenschaftlicher Aufregung war."[232]) — Sein Vortrag war „eigentlich nicht kunstmäßig", da er viel zu leidenschaftlichen Anteil am Stoffe nahm und mehr „spielte" als „las". Aber es war ein Genuß sondergleichen, ihm „zuzuhören" und „zuzusehen". — „Goethes Rezitation

---

231) I., S. 78.

231a) Ebenda, I., S. 86.

231b) Biedermann, Gespräche.

231c) Vgl. z. B. Biedermann, Gespräche, I., S. 136, 140, 149, 150/151, 153, 161, 186; IV., S. 190, 205; V., S. 61/62, IX., S. 132.

232) Friedrich Wilhelm Riemer, Ueber Goethe, Ungedrucktes aus dem Nachlaß, Insel-Almanach 1918, S. 61 u. ff.

oder Deklamation war ganz eigner Art, aber gewiß eine natürliche, durch sein Individuum und die Vorzutragende Sache motiviert. Ohne vielleicht etwas von den Ansichten der Alten über Deklamation zu wissen, war sie nicht ohne Gesten und Mienen, Bewegungen der rechten Hand.“[232]) — Sein Lesen hatte Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, Kraft, Feuer, Klarheit und Plastik. Jede schöne Stelle machte auf sein Gemüt den lebhaftesten Eindruck: er erklärte sie, las sie zwei- bis dreimal und sagte tausend Dinge dabei, die noch schöner waren. Alles sah er leibhaftig vor sich, und bei jeder Szene hatte er gleich die ganze Bühnenumwelt vor Augen. Er war beim Lesen wie in einem verklärten Zustande, das Feuer der Begeisterung blitzte aus seinen Augen, sein Antlitz leuchtete und sein ganzes Sein war tief ergriffen. Im *Tragischen* verfehlte er zwar zuweilen den Ton und wurde dann leicht pathetisch, aber im *Komischen* hatte er sich vollständig in seiner Gewalt, hier war er unvergleichlich. — „Nie verfiel er in die Fehler auch berühmter Vorleser, die Frauenzimmerstimmen so nachzuahmen, daß sie einen karikierten widerwärtigen Ausdruck erhielten.“

Goethe als Rollenanalytiker und Anreger

Das hohe Lob, daß Goethe in seinem Romane dem *Direktor Serlo* zollt, *die Schauspieler* „*durch deutliche Einsicht, die er ihnen unmerklich verschaffte, zu einer bewunderungswürdigen Fähigkeit zu erheben*“,[233]) verdient der *Direktor Goethe* selbst. Er besaß in gleichem Maße wie Serlo jenes äußerst selten anzutreffende Regietalent, „*dem Schauspieler, der an seiner Rolle fast verzweifelte, wieder aufzuhelfen*, indem er ihm *über das einzelne die feinsten Bemerkungen mitteilte* und ihn dergestalt ausstattete, daß er bei der Aufführung wenigstens in den Augen der Menge“ gut abschnitt.[234]) Er verstand es meisterhaft, „*mittelmäßige, ja, schlechte Leute im Mechanischen zu stutzen*“,[234a]) und „*die Puppen zu putzen und zu dressieren*, daß es eine Lust war“.[234b]) Vor allem verfügte er auch über genügend darstellerisches Talent, einem Schauspieler, der den Charakter seiner Rolle nicht treffen konnte, die betreffenden Sätze auf der Stelle *vorzuspielen*.

Selbst „Musiker und Sänger wußte Goethe sehr anzuregen und ihnen oft mit wenigen Worten, aber lebhaften Gebärden und Ausrufungen anschaulich zu machen, worauf es eigentlich ankomme“.[235])

War es da ein Wunder, daß er seine Künstler fortriß und für ihre Aufgaben begeisterte?

Eine Probe unter Goethes Leitung

In den nachstehenden Abschnitten habe ich versucht, den *typischen Verlauf der von Goethe persönlich geleiteten*

---

233) „*Lehrjahre*“, IV., 19. (G. W., I., 22., S. 122).

234) Ebenda: V., 16. (G. W., I., 22, S. 251).

234a) „*Lehrjahre*“, V., 16. (G. W., I., 22, S. 247).

234b) „*Lehrjahre*“, V., 5. (G. W., I., 22, S. 166).

235) *Biedermann*, Gespräche, Bd. VIII., S. 166, Nro. 1416.

Theaterproben zu schildern, und zwar im genauen Wortlaut der Quellen, die ich für diesen Zweck übersichtlich und systematisch zusammenstellte.

„. . . So lange Goethe noch nicht im Theater war, ging es oben auf der Bühne ziemlich munter her; das Kommen, das Auf- und Abgehen der Schauspieler und der anderen beim Ganzen beschäftigten Personen, die vorläufigen Arrangements, welche der Regisseur [Genast] traf, um Alles in den erforderlichen Stand zu setzen, hatte Bewegung und Leben unter das Personal gebracht . . .“[235a]

„. . . Kurz vor Goethes Ankunft war von Genast dafür gesorgt worden, daß die Scene geräumt und einstweilen Alles für den ersten Auftritt vorbereitet war. Man hätte den Eifer und die Sorgfalt sehen sollen, womit der bewegliche Mann sich diesem Geschäft unterzog, und die Pünktlichkeit, womit ihm gehorcht wurde! . . .“[236])

„. . . Goethe ließ in den Probestunden nie auf sich warten . .“.[237]) „Pünktlich zur angesetzten Stunde fuhr er vor dem Theater vor . .“.[238a]) „Wie war man beglückt, wenn er eintrat und die ehrfurchtsvolle Begrüßung seiner Untergebenen freundlich erwiderte . . .“[237])

„. . . In den Proben und Vorstellungen nahm Goethe seinen Platz in der Mitte der ersten Bank des abonnirten [also zweiten] Parterre [d. h. also in der Mitte des Zuschauerraumes] . . .“[237])

„. . . Bei seinem Erscheinen trat plötzlich Ruhe ein, und jeder verfügte sich an seinen Platz. Der Regisseur trat mit der Frage an den Chef heran: ‚Befehlen Euer Excellenz, daß begonnen werde?‘ Auf Goethes sonores: ‚Wenn's beliebt!‘ ging die Geschichte denn auch ohne Weiteres vor sich und nahm, mit mancherlei kleineren und größeren Unterbrechungen, ihren Fortgang . . .“[238])

„. . . Goethes Gegenwart wirkte so erhebend auf seine Jünger, als stünden sie vor einem zahlreich versammelten Publikum. Ernst und feierlich verrichtete Jeder die ihm angewiesene Funktion . . .“[239])

„. . . Auf Alles, auch das Kleinste, was manche andere Intendanten gar nicht sehen oder sehen wollen, richtete Goethe sein Augenmerk . . .“[240])

„. . . Wie horchte man auf, wenn er aus der Tiefe des Parterre seine Stimme erschallen ließ, das Organ der begabtesten Schauspieler an Kraft, Fülle und Wohllaut überbietend! . . .“[241])

[235a]) Gotthardi, I., S. 88.
[236]) Gotthardi, I., S. 96.
[237]) Stunden mit Goethe, VIII., S. 31.
[238]) Gotthardi, I., S. 87 u. ff.
[239]) Stunden mit Goethe, VIII., S. 31.
[240]) Gotthardi, I., S. 98.
[241]) Stunden, VIII., S. 32.

„ . . . Er schenkte Keinem und Keiner etwas; bald hatte er zu erinnern, daß die und die Stelle zu schnell, bald daß sie zu langsam recitirt werde; bald rückte der Eine dem Andern zu nahe auf den Leib, bald hielt er sich von ihm zu fern; bald erfolgte der Abgang dieses Schauspielers zu hastig, bald nicht rasch genug, und sie mußten sich ohne Kompliment dazu verstehen, Alles, was er zu tadeln fand, nach seinem Willen zu machen . . ."[242])

„ . . . Und mit welcher Rücksicht verfuhr er da bei seinen Anordnungen! Nie gab er seiner Unzufriedenheit strenge Worte; sein Tadel war immer so, besonders gegen die älteren Schauspieler, daß er nicht verletzen konnte, z. B. ‚Nun, das ist gar nicht übel, obgleich ich mir den Moment so gedacht habe; überlegen wir uns das bis zur nächsten Probe, vielleicht stimmen dann unsere Ansichten überein.' Den jüngeren gegenüber war er weniger rücksichtsvoll; hier hieß es oft: ‚Man mache das so, dann wird man seinen Zweck nicht verfehlen' . . ."[243])

„ . . . Ueberaus selten verlor Goethe seine klassische Ruhe . . ."[244])

Wie Serlo in den „Lehrjahren", so war auch Goethe „auf jede Spur eines aufkeimenden Talentes zu achten gewohnt".[244a]) Und so mag denn hier zum Schluß eine Anekdote Platz finden, die des Meisters „unermüdliche Geduld und Ausdauer" bei der Erziehung des künstlerischen Nachwuchses scharf beleuchtet: Eine der ersten dramatischen Künstlerinnen [es ist wohl Amalie Wolff geborene Malcolmi III. gemeint] begann ihre Laufbahn in Weimar. Sie hatte bei ihrem Debüt einige wenige Worte zu sagen. Goethe ließ sie zu sich kommen und sagte: „Nun, mein liebes Kind, sagen Sie mir einmal vor, was Sie morgen zu sprechen haben." — Sie gehorchte. Goethe belehrte sie nun und hieß sie dann die Worte wiederholen. Sie tat es. „Noch einmal!" sagte er ruhig. Sie leistete willig Folge. Da ließ er sie mit dem ruhigsten „Noch einmal!" von der Welt dieselben Worte wohl fünfzigmal wiederholen, und als ihr endlich vor innerem Aerger und zurückgedrängten Tränen die Stimme versagte, sprach er, ohne im geringsten von ihrem Kummer und Grimm Notiz zu nehmen, zu ihr: „Nun, mein liebes Kind! gehn Sie jezt zuhause und überdenken Sie sich das; dann kommen Sie morgen wieder, da wollen wir es noch ebensovielmal wiederholen. Da soll es wohl gehen."

Die Schauspieler über Goethes Regie

Wir dürfen uns natürlich nicht wundern, wenn ungebildete oder in ihrem „Künstlerstolz" gekränkte Schauspieler Goethes Größe absolut nicht zu erkennen vermochten und sein Regietalent nicht zu würdigen wußten, ja, sich wohl gar zu Behauptungen verstiegen, durch die sie sich selbst nur für alle Zeiten lächerlich machten. Eine solche köstliche Blüte echtester Komödianteneitelkeit und Heuchelei hat uns

---

242) Gotthardi, I., S. 92.

243) Genast, I., S. 86.

244) Gotthardi, I., S. 99.

244a) V., 1. (G. W., I., 22, S. 137). — Vgl. Stunden mit Goethe, VIII., S, 35.

David Veit in einem Brief an Rahel vom 4. Juni 1795 überliefert. Er schreibt, nachdem er über die Erstaufführung von Goethes „Claudine von Villa Bella“ berichtet hat:[245]) „ . . . Uebrigens weiß ich von den Schauspielern, daß sie äußerst aufgebracht sind, und behaupten, Goethe könnte wohl etwas schreiben, aber nichts angeben, und vom Schauspieler verstände er gar nichts. Das ahndet er freilich nicht. —“

Der Wert sorgfältiger Probenarbeit

In den „Lehrjahren“[245a]) meint Philine, daß es keinen Zweck habe, eine Vorstellung sorgfältig vorzubereiten: Es komme dabei doch nichts weiter heraus als eine Repräsentation, die, wie so viele hundert andere vergessen wird. „Die Gäste, die vom Tische aufstehen, haben nachher an jedem Gerichte was auszusetzen; ja wenn man sie zu Hause reden hört, so ist es ihnen kaum begreiflich, wie sie eine solche Noth haben ausstehen können. — Lassen Sie mich Ihr Gleichniß zu meinem Vortheile brauchen, schönes Kind, versetzte Wilhelm. Bedenken Sie, was Natur und Kunst, was Handel, Gewerke und Gewerbe zusammen schaffen müssen, bis ein Gastmahl gegeben werden kann. Wie viel Jahre muß der Hirsch im Walde, der Fisch im Fluß oder Meere zubringen, bis er unsere Tafel zu besetzen würdig ist, und was hat die Hausfrau, die Köchin nicht alles in der Küche zu thun! Mit welcher Nachlässigkeit schlürft man die Sorge des entferntesten Winzers, des Schiffers, des Kellermeisters beim Nachtische hinunter, als müsse es nur so sein. Und sollten deßwegen alle diese Menschen nicht arbeiten, nicht schaffen und bereiten, sollte der Hausherr das alles nicht sorgfältig zusammen bringen und zusammen halten, weil am Ende der Genuß nur vorübergehend ist? Aber kein Genuß ist vorübergehend: denn der Eindruck, den er zurückläßt, ist bleibend, und was man mit Fleiß und Anstrengung thut, theilt dem Zuschauer selbst eine verborgene Kraft mit, von der man nicht wissen kann, wie weit sie wirkt.“

8. Die Aufführung.

Vorbereitungen des künstlerischen und des technischen Personals

Am Abend der Aufführung sollten sich die Darsteller spätestens eine halbe Stunde vor Beginn der Vorstellung in den Ankleideräumen einfinden, um sich in aller Ruhe „fertigmachen“ zu können. Der Garderobier hatte „jedem Schauspieler seine Kleidungsstücke, ohne daß etwas daran fehlte, zeitig auf den Platz zu legen und beim Ankleiden behilflich zu sein“.[246]) Manche Schauspielerinnen brachten sich zu ihrer Be-

---

[245]) Briefwechsel Rahel-David Veit, Bd. II, S. 144. — Vgl. auch Wahle, S. 57.

[245a]) V., 10. (G. W., I., 22, S. 191 u. ff.).

[246]) Vgl. G.-Sch.-Arch., Direktorialakten: Theatergesetze 1793, Absatz 15. — Instruktion für den Garderobier Schütz vom 17. Oktober 1794, Absatz 5. — Und Instruktion 1796, Absatz 5. —

dienung ihre eigenen „Domestiquen" mit, besonders zu solchen Stücken, in denen sie „mehrere Umzüge hatten", d. h. ihr Kostüm mehrmals wechseln mußten.[247])

Auch das bühnentechnische Personal sollte rechtzeitig im Komödienhause erscheinen, um die Dekorationen und Möbel für den ersten Akt „aufzubauen" und die „Umbauten" zu den folgenden Aufzügen vorzubereiten.[248])

Die Theatermeister hatten „dafür zu sorgen, daß Tische, Stühle, kurz alles, was unter ihnen stand, sauber und rein war".[249]) Auch sollten die Vorhänge und Kulissen auf tadelloses Funktionieren hin gehörig nachgesehen werden.[249a])

Erscheinen des Publikums

Im Kerzendämmerschein des noch nicht vollständig erleuchteten Saales füllte sich inzwischen allmählich das Parterre mit den festlich gekleideten Zuschauern. Die „Theaterhusaren" bezogen ihre Posten, und um ½6 Uhr erschien die Durchl. Herrschaft, vom Publikum ehrfurchtsvoll begrüßt. — (Aehnlich ging es auf den Filialbühnen in Rudolstadt und Erfurt zu, wo man ebenfalls erst nach dem Erscheinen der Fürstlichkeiten mit der Aufführung begann.)

Das Orchester bei der Vorstellung

Kurz vor Beginn der Vorstellung tauchte dann im Orchesterraum der Orchesterdiener auf, um die Lichte an den Pulten der Musiker anzuzünden. Denn wie bei den meisten deutschen Gesellschaften, so konzertierte auch bei der Weimarischen das Theaterorchester vor Anfang der Vorstellung und während der Zwischenakte, und zwar sowohl bei Opern als auch bei Schauspielen.

Selbst in den „Lehrjahren"[249b]) wird berichtet, daß vor Beginn der „Hamlet"-Aufführung eine „Symphonie" gespielt wurde.

„Vor jedem neuen Stück hatte der betreffende Wöchner dem Konzertmeister Kranz einen kurzen Extract von der Situation, mit welcher jeder Akt schließt, einige Tage vor der Aufführung zuzuschicken und besonders darauf zu sehen, daß die zwischen einem oder dem anderen Akt wegen Umkleiden, Decorationen oder sonst nöthige längere Musik richtig angegeben wurde."[250])

Die Vorstellung selbst

Die Vorstellung selbst sollte nach den auf der Generalprobe getroffenen Anordnungen vor sich gehen.

Der Souffleur bei der Vorstellung

Für die Darsteller waren deshalb keine besonderen Anweisungen vorgesehen, wohl aber für den Souffleur. Dieser hatte „alles zu thun, was zur guten Vorstellung des Stückes mit abzweckt; spricht deutlich, aber

---

[247]) Vgl. ebenda: Theatergesetze 1793, Absatz 7.

[248]) Vgl. Vorschrift für die beiden Theatermeister in 15 Absätzen, S. 92. — (Besonders Absatz 3.)

[249]) Ebenda, Absatz 6.

[249a]) Ebenda, Absatz 4.

[249b]) V., 11. (G. W., I., 22. S. 198). — Vgl. auch IV., 2 (S. 21).

[250]) G.-Sch.-Arch.: Direktorialakten, Instruktion für die Wöchner, Absatz 13.

so, daß die Zuschauer davon nichts gewahr werden".[251]) In welcher Weise das geschehen konnte, sagt uns Serlo bei der Charakterisierung seines Souffleurs:[252]) „Ich glaube nicht, daß es einen vollkommeneren Einhelfer gibt. Kein Zuschauer wird ihn jemals hören; wir auf dem Theater verstehen jede Sylbe. Er hat sich gleichsam ein eigen Organ dazu gemacht, und ist wie ein Genius, der uns in der Noth vernehmlich zulispelt. Er fühlt, welchen Theil seiner Rolle der Schauspieler vollkommen inne hat, und ahnt von weitem, wenn ihn das Gedächtniß verlassen will. In einigen Fällen, da ich die Rolle kaum überlesen konnte, da er sie mir Wort für Wort vorsagte, spielte ich sie mit Glück . . ." — Wurde die Bühne verdunkelt, so hatte der Souffleur darauf zu achten, „daß seine Lichter so gewendet werden, daß keiner der Spielenden davon beleuchtet werde".[253])

Inspizienten-tätigkeit des Regisseurs

Zum Inspizieren des Stückes diente das sorgfältig ausgearbeitete Szenarium. Da ein besonderer Bühneninspizient auch bei der Weimarischen Gesellschaft nicht angestellt war, so hatte der Regisseur dessen Funktionen bei Proben und Aufführungen mit zu übernehmen.[254]) [254a]) War er selbst auf der Szene, so hatte er einen unbeschäftigten Schauspieler damit zu beauftragen.[254a])

Psychologische Einwirkungen

Wie überzeugend schildert Goethe in den „Lehrjahren"[254b]) bei der Uraufführung des „Hamlet" die mit einer unbeschreiblichen nervösen Spannung geladene Temperatur auf der Bühne: die seltsame Unrast der Schauspielerinnen im „Versammlungszimmer", die Nervosität und Zerstreutheit Wilhelms während der ersten Szene, die Geschäftigkeit des Theatermeisters und das scheinbar wilde Durcheinander während der Zwischenakte! Im Verlaufe der Vorstellung ebbt dann allmählich die Erregung der Darsteller ab, Wilhelm gewinnt seine Sicherheit wieder, und bald „spürt" man von der Bühne aus die größte Wirkung auf das Publikum. Nach der Beschwörungsszene — so heißt es dann weiter — „ging das Stück unaufhaltsam seinen Gang fort: nichts mißglückte, alles geriet; das Publikum bezeigte seine Zufriedenheit: die Lust und der Mut der Schauspieler schien mit jeder Scene zuzunehmen. — Der Vorhang fiel und der lebhafteste Beifall erscholl aus allen Ecken und Enden . . ."

Goethe als Zuschauer

Goethe blieb selbst abends als Zuschauer — er saß gewöhnlich auf den Plätzen des Adels — immer noch der am Werke interessierte Regisseur: „Ich nahm bei den Vorstellungen weniger Antheil an den Stücken, als daß ich darauf sah, ob die Schauspieler ihre Sachen recht

---

[251]) Ebenda: Instruktion für Seyfarth vom 18. Okt. 1794, Absatz 1 b.

[252]) „Lehrjahre". V., 6. (G. W., I., 22, S. 169).

[253]) G.-Sch.-Arch.: Instruktion Seyfarth 1796, Absatz 5.

[254]) Vgl. G.-Sch.-Arch.: Directorialakten, Instruktion Vohs vom 19. III. 1793, Absatz 6.

[254a]) Ebenda: Instruktion Vohs vom 18. Okt. 1794, Absatz 8.

[254b]) V., 11. (G. W., I., 22, S. 198).

machten oder nicht. Was ich zu tadeln hatte, schickte ich am andern Morgen dem Regisseur auf einem Zettel, und ich konnte gewiß sein, bei der nächsten Vorstellung die Fehler vermieden zu sehen."[255])

Goethe über die Theaterkunst

Gegen Freund Eckermann aber sprach der Meister über den Genuß der Theaterkunst die ewig leuchtenden Worte:[255a]) „Da ist Poesie, da ist Malerei, da ist Schauspielkunst, und was nicht noch alles! Wenn alle diese Künste und Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abend, und zwar auf bedeutender Stufe, zusammenwirken, so giebt es ein Fest, das mit keinem andern zu vergleichen."

Ankündigung der neuen Vorstellung

An den deutschen Bühnen war es nicht gebräuchlich, den Spielplan schon im voraus bekanntzugeben; auch setzte man nicht etwa eine Voranzeige unten auf den Theaterzettel. Der damaligen Sitte gemäß trat vielmehr am Schlusse der Vorstellung der Regisseur oder ein beliebter Darsteller vor den Vorhang, um dem gespannt aufhorchenden Publikum den Tag der nächsten Aufführung sowie den Titel des Stückes, oft unter allerlei Scherzen oder wohl gar in Versen „anzukündigen" (zu „annonciren"). Nicht selten äußerten dann die Besucher ihre besonderen Wünsche, denen man nach Möglichkeit Rechnung trug. Bei der Weimarischen Gesellschaft war es nicht anders,[256]) und wir wundern uns nicht, wenn Goethe in den „Lehrjahren"[256a]) schreibt: „... Horatio wurde, als er zum Ankündigen heraustrat, auf das heftigste beklatscht. Man wollte ihn zu keiner Anzeige eines andern Stückes lassen, sondern begehrte mit Ungestüm die Wiederholung des heutigen."

Kein Ankündigen abgehender Darsteller in Weimar

Im Gegensatze zu vielen anderen deutschen Bühnen machte die Weimarische Direktion von abgehenden Schauspielern nicht viel Aufhebens. „Das letzte Auftreten eines bedeutenden Mitgliedes wurde nicht einmal annoncirt."[257])

---

[255]) Biedermann, Gespräche, V., S. 269, Nr. 1021, mit Eckermann, 29. I. 1826. — Vgl. auch S. 154, Nr. 976, mit Eckermann, 22. III. 1825.

[255a]) Ebenda: V., S. 153, Nro. 976, 22. III. 1825.

[256]) G.-Sch.-Arch.: Direktorialakten, Instruktion Vohs vom 19. III. 1793, Punkt 5. — Instruktion Vohs vom 18. Okt. 1794, Absatz 9. — Vgl. auch Gotthardi, II., S. 20.

[256a]) V., 12. (G. W., I., 22, S. 203).

[257]) Gotthardi, II., S. 20.

VII. Verhältnis der Bühnenleitung zu Publikum und Presse.

1. Bühnenleitung und Publikum.

Goethes geringe Meinung vom großen Publikum

Wir haben schon oben gelegentlich darauf hingewiesen, daß Goethe gerade keine allzu hohe Meinung vom großen Publikum hatte. Er kannte dessen Launen, Unbestand und Undankbarkeit. Er wußte nur zu gut, daß es allzu leicht geneigt war, sich durch „Kabalen" leiten zu lassen, daß es heute einen Schauspieler bejubelte, beklatschte und herausrief, wo es schon morgen pochte, klopfte und pfiff — je nachdem die „Parteyganger" im Zuschauerraum saßen.

Treulosigkeit des Publikums

Besonders schmerzlich empfand er die Treulosigkeit der Theaterbesucher gegen hervorstechende Talente, und in den „Lehrjahren" widmete er der Schilderung dieser üblen Charaktereigenschaften des Molochs Publikum einige eindrucksvolle Zeilen.[258])

Verständnisvolles Publikum

Anderseits warnte aber Goethe davor, zu verallgemeinern und am Publikum zu verzweifeln:[259]) „Das Publicum ist groß, wahrer Verstand und wahres Gefühl sind nicht so selten als man glaubt."[259]) Der gebildete und kenntnisreiche Teil der Theaterbesucher hält freilich meist mit seinem einsichtsvollen Urteil zurück. Man muß das wohl bedauern, aber wenn man „mit Aufmerksamkeit nur viele hört, kann man sich mit einiger Uebung aus diesen vielen Stimmen gar bald ein ganzes Urtheil zusammensetzen".[259])

Die Frauen als Theaterpublikum

Sehr viel hielt Goethe auf das Urteil fein gebildeter Frauen. Als er die Absicht hatte, im Sommer 1796 eine Filialbühne in Jena einzurichten, forderte er Schiller auf, besonders die Damen seiner Bekanntschaft „in Bewegung zu bringen".[260]) Und nach dem Debüt Cordemanns schrieb er an Kirms:[261]) „Wenn er den Frauen gefällt, bin ich schon zufrieden; die Frauen sind schon mehr als ein halbes Publikum."

---

258) Vgl. V., 16. (G. W., I., 22, S. 237 u. ff.)

259) „Lehrjahre", VII., 8. (G. W., I., 23, S. 105).

260) G. W. IV., 11 (Nr. 3352, 28. VII. 1796), S. 141.

261) G. W. IV., 13, Nr. 3902 (18. X. 1798), S. 295.

Die Theater-enthusiasten

Am liebsten von allen Besuchern waren Goethe natürlich die Enthusiasten vom Schlage Eckermanns, jene großen Kinder, die mit ungestillter Sehnsucht am Theater hängen. Als am 22. März 1825 — (dem Tage nach dem Theaterbrande) — Eckermann wieder einmal von seiner leidenschaftlichen Liebe zum Theater geschwärmt hatte, erwiderte Goethe lachend:[262]) „Ihr seid eben ein verrückter Mensch; aber so hab' ich's gerne. Wollte Gott, das ganze Publikum bestände aus solchen Kindern! Und im Grunde habt Ihr recht, es ist was. Wer nicht ganz verwöhnt und hinlänglich jung ist, findet nicht leicht einen Ort, wo es ihm so wohl sein könnte als im Theater. Man macht an Euch gar keine Ansprüche, Ihr braucht den Mund nicht aufzuthun, wenn Ihr nicht wollt; vielmehr sitzt Ihr im völligen Behagen wie ein König und laßt Euch alles bequem vorführen und Euch Geist und Sinne tractiren, wie Ihr es nur wünschen könnt."

Erziehung des Theater-publikums

Goethe stand — wir haben das ebenfalls schon erwähnen können — durchaus auf dem Standpunkt, daß ein zielbewußter Bühnenleiter sein Publikum ebenso bilden und fördern könne wie seine Künstlerschar, nur müßte er sich bei dieser idealen Aufgabe frei von Zwang und Schulmeisterei halten.

In den „Lehrjahren" hat der Meister diesen „Erziehungs"-Gedanken weitläufig ausgesponnen und begründet.

So spricht er im 16. Kapitel des V. Buches[262a]) von dem durch die Reformen Serlos und Wilhelms belebten Eifer der Darsteller und fährt dann fort: „Wir sind auf einem guten Wege, sagte Serlo einst, und wenn wir so fortfahren, wird das Publicum auch bald auf dem rechten seyn. Man kann die Menschen sehr leicht durch tolle und unschickliche Darstellungen irre machen; aber man lege ihnen das Vernünftige und Schickliche auf eine interessante Weise vor, so werden sie gewiß darnach greifen."

Und im 9. Kapitel des V. Buches[262b]) lesen wir: „Es ist eine falsche Nachgiebigkeit gegen die Menge, wenn man ihnen die Empfindungen erregt, die sie haben wollen, und nicht, die sie haben sollen ... Ein großes Publicum verdient, daß man es achtet, daß man es nicht wie Kinder, denen man das Geld abnehmen will, behandelt. Man bringe ihm nach und nach durch das Gute Gefühl und Geschmack für das Gute bei, und es wird sein Geld mit doppeltem Vergnügen einlegen, weil ihm der Verstand, ja die Vernunft selbst bei dieser Ausgabe nichts vorzuwerfen hat. Man kann ihm schmeicheln wie einem geliebten Kinde, schmeicheln, um es zu bessern, um es künftig aufzuklären; nicht wie einem Vornehmen und Reichen, um den Irrthum, den man nutzt, zu verewigen."

---

262) Biedermann, Gespräche, V., Nr. 976, S. 152.

262a) G. W., I., 22, S. 232.

262b) G. W., I., 22, S. 189.

2. Bühnenleitung und Presse.[263])

Das deutsche Theaterwesen in der örtlichen Zeitungskritik

In einer Zeit, wo die Presse noch in den Kinderschuhen steckte — wo die meisten Lokalblätter wöchentlich nur einmal in kleinem Formate und kleinstem Umfange erschienen — wo man dem Zeitungsleser nur tatsächliches Material ohne Bewertung und Beurteilung vorsetzte — wo sich nationales, politisches und soziales Leben infolge einer strengen Zensur noch nicht aussprechen konnte — wo überhaupt das Bildungsniveau der großen Masse des deutschen Volkes noch ziemlich niedrig war —: in dieser Zeit waren natürlich auch Schauspielkunst und Theaterwesen äußerst gering oder noch gar nicht bebaute Felder der örtlichen Zeitungskritik.

und in den periodischen Zeitschriften

Nur in den periodisch erscheinenden Schriften (und zwar in den ausgesprochenen Theaterjournalen,[264]) in einigen wenigen literarischen Blättern und in ganz vereinzelten Modenzeitungen) wurde den Bühnenangelegenheiten größere Beachtung geschenkt, wurden die Spielpläne der besseren Theatergesellschaften abgedruckt, fanden die Leistungen der Schauspieler bei Uraufführungen eine kürzere kritische Beurteilung. Und selbst diese Kritiken haben für uns nur sehr zweifelhaften Wert, da sie erstens fast ausschließlich aus unklaren, schablonenhaften, abgedroschenen oder nichtssagenden Ausdrücken und Formeln bestehen, und zweitens von Autoren herrühren, deren Befähigung, Glaubwürdigkeit und Charakterfestigkeit wegen der fast nirgends gelüfteten Anonymität heute nicht mehr nachgeprüft werden kann. Erwiesen ist auch die Tatsache, daß die Rezensenten nicht selten den Direktoren persönlich nahestanden, ja, daß selbst Mitglieder der Bühnenleitungen die Kritiken schrieben.

Das weimarische Theaterwesen

Aehnliche Verhältnisse, wie die eben geschilderten, treffen auch für unsere weimarische Truppe zu. Eine Berichterstattung für die Lokalblättchen existierte weder in Weimar noch in Lauchstedt, Erfurt oder Rudolstadt.

in den periodischen Zeitschriften

Dagegen öffnete der Gothaer Theaterkalender unserer Hofbühne alljährlich seine Spalten zum Abdruck der Mitgliederliste. Das „Modenjournal", die „Rheinischen Musen" und das „Journal für Theater und andere schöne Künste" widmeten dem Repertoire und den Neuaufführungen der Gesellschaft regelmäßig mehrere Seiten. Der anonyme Verfasser der Schauspielkritiken in Bertuchs Zeitschrift ist Böttiger; hinter der Maske des ebenfalls ungenannten Rezensenten der anderen Journale dürfte sich der vielgewandte Vulpius versteckt haben.

---

[263]) Vgl. Vortrag von Dr. Stümcke „Presse u. Theater" am 24. April 1920 in der Humboldt-Akademie.

[264]) Vgl. besonders Hills verdienstvolle Monographie.

Berichtigungen.

S. 10. Anmerk. 15: streichen in den Zeilen 16 u. 15 v. u. die Worte „und vertretungsweise“ bis „Nolde“. — Nach diesem Absatz einfügen: „Immatrikuliert (Universität Jena): Franz Kirms aus Weimar, am 17. Okt. 1769 [Mitteil. der Univ.-Bibliotb. Jena]. —“

S. 31. Anmerk. 158 ergänzen: „1775: Linz, wo sie sich [nach frdl. Mitteilung des Stadtpfarrers Josef Koller] am 11. Januar 75 (in der Stadtpfarrkirche) mit Peter Amor verheiratete.“

S. 51. Anmerk. 45 ergänzen: „Das Kaiserl. dritte Bataillon von Erbach des Regiments Matthesen“ (später „Regim. v. Erbach“, österreichisches Regiment Nr. 42, Garnison: Eger).

S. 74, Anmerk. 124 ergänzen:

Vgl. G. Th.-K. 1780, S. 29: Vorschrift u. Gesetze, nach welchen sich die Mitglieder des k. k. Nationaltheaters zu halten haben. — G. Th.-K. 1782, S. 41: Hamburgische Th.-Gesetze (seit Ostern 1781). — G. Th.-K. 1783, S. 279: Rigaische Th.-Gesetze (Joh. Christian Brandes). — G. Th.-K. 1791, S. 41: Gesetze des Mainzer Nationaltheaters vom 20. Juni 1789 (unterzeichnet: [Friedr. Franz Carl] Frh. von und zu Dalberg, K.[urfürstlicher] Theater-Intendant, und [Eckardt gen.] Koch, Direktor des Nat.-Theaters). — Ann. d. Th. 1792 (IX.), S. 3: Gesetze des Hamburgischen Theaters. — Verordnungen u. Gesetze des kurfürstlichen Nationaltheaters zu München (vom 6. Februar 1793) [Staatsbibliothek Berlin Y p 1171]. — G. Th.-K. 1794, S. 84: Vorschrift u. Gesetze, nach welchen sich die Mitglieder des k. k. priv. Theaters auf der Wieden [Dir. Emanuel Schikaneder] zu halten haben. — Gesetze für das Churfürstl. Nationaltheater in Mannheim 1797. (Churfürstl. Theaterintendance [Wolfg. Heribert] v. Dalberg.) 19 Druckseiten. — G. Th.-K. 1799, S. 19: Theater-Regeln der [Joh. Freiherr] von Stenzschen Gesellschaft; Leipzig, 27. Nov. 1797. — G. Th.-K. 1798, S. LIX: Statuten für die Schauspieler des Salzburger Hoftheaters. —

S. 91. Anmerk. 185 ergänzen: Für den Text konnten die Forschungen von Georg Brandis (Zeitschrift für Bücherfreunde 1922, Heft 2) nicht mehr verwertet werden.

Es muß heißen: „Dem. Malcolmi d. j. V.“ (statt IV.!) auf S. 113, Anmerk. 261: 4. April; ferner ebenso S. 114, Anmerk. 261: 9. u. 11. April. [In das Register IV, S. 303, bereits richtig aufgenommen!]

S. 118, Zeile 10 v. o.: „Ergebnis in Rudolstadt“ (statt Lauchstedt!)

S. 121, Anmerk. 276, muß es heißen: Marie: Dem. Malcolmi (III.). [In das Register IV, S. 303, richtig aufgenommen!]

S. 121, Anmerk. 277, muß es heißen: Dem. Baranius (I.) = Malcolmi IV. [In das Register IV, S. 303, richtig aufgenommen!]

S. 136, Randnote: „Kongreß zu Rastatt“ (statt Rostock!).

Register.

Die Zahlen verweisen auf die Seiten. Eingeklammerte Zahlen hinter einer Seitenzahl bedeuten die dort abgedruckten Anmerkungen.

I.

Theater-Städte

und von reisenden Schauspieler-Gesellschaften besuchte

Staaten, Provinzen und Landschaften.

(Text und Anmerkungen sind gleichmäßig berücksichtigt worden.)

II.

Theater-Direktionen und Schauspieler-Gesellschaften.

(Text und Anmerkungen sind gleichmäßig berücksichtigt worden.)

III.

Autoren-Verzeichnis.

Dramatiker (Verfasser, Bearbeiter) und (*) Komponisten.

Es sind nur die Namen der Autoren, soweit sie ausdrücklich im Text genannt wurden, nicht aber deren Werke registriert worden.

(Die Anmerkungen sind nicht berücksichtigt worden.)

IV.

Hauptregister.

Personen-, Orts- und Sach-Verzeichnis.

(Die hohen Druck- und Papierkosten geboten größte Beschränkung bei Erstellung dieses Registers. Deshalb sei hier nochmals auf das Inhaltsverzeichnis Seite XIX und XX hingewiesen.)

Abkürzungen.

B. = Bühne.
Bill. = Billetteur.
E. = Erfurt.
G. = Goethe.
Ges. = Gesellschaft.
Dir. = Direktor.
K. = Kunst.
L. = Lauchstedt.
Mstr. = Meister.
R. = Rolle.
Reg. = Regie, Regisseur.
Rud. = Rudolstadt.
S. = Sänger(in).
Stat. = Statist(erie).
Sch. = Schauspiel(er-)(in).
Sch.-K. = Schauspielkunst.
Th. = Theater.
W. = Weimar, Weimarisch.

E.

F.

H.

M.

R.

S.

X.

Z.

Druck von Otto Elsner, Berlin S 42

Termin zwrotu lub zgłoszenie prolongaty.